ARTA 74

ANUL XXI NR. 5—6/1974

ARTA 74

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

	2	Anul XXX	
RETROSPECTIVĂ	4	Arta contemporană	Gheorghe Cosma
	44	Dialogul artă/cibernetică	Edmond Nicolau
	48	Un Brăduț Covaliu nou, și tot asemeni cu el însuși	Ion Frunzetti
	50	Reflecții în expoziția lui Brăduț Covaliu	Radu Bogdan
CRONICA	52	Napoleon Zamfir	Horia Horșia
	54	Ion Condiescu	Anca Arghir Olga Bușneag
	56	Grigorescu Ion	Mihai Drișcu Anca Arghir
	58	Artiști elvețieni contemporani	Ioana Vlasiu
	62	6 gravori din Cluj — Atelier 35	M. D.
	63	Lena Constante	Olga Bușneag
	64	Ansamblu decorativ la Amara	Paul Bortnovschi
INFORMAȚII	65	Premiile U.A.P. (1973), Cadran, Simeze, Agenda	
COPERTA		Motivul afișului pentru « Expoziția omagială de artă plastică »	Napoleon Zamfir

	2	L'Année XXX	
RETROSPECTIVE	4	L'art contemporain	Gheorghe Cosma
	44	Le dialogue art/cybernetique	Edmond Nicolau
	48	Un Brăduț Covaliu nouveau et toujours pareil à lui-même	Ion Frunzetti
	50	Réflexions sur l'exposition de Brăduț Covaliu	Radu Bogdan
CHRONIQUE	52	Napoleon Zamfir	Horia Horșia
	54	Ion Condiescu	Anca Arghir Olga Bușneag
	56	Grigorescu Ion	Mihai Drișcu Anca Arghir
	58	Artistes suisses contemporains	Ioana Vlasiu
	62	6 graveurs de Cluj — Atelier 35	M. D.
	63	Lena Constante	Olga Bușneag
	64	L'ensemble décoratif d'Amara	Paul Bortnovschi
INFORMATIONS	65	Les Prix de l'Union des Arts Plastiques (1973), Cadran, Cimaises, Agenda	
COUVERTURE		Le projet de l'affiche de l'éxposition d'art plastique organisée en hommage du XXXe anniversaire de la République	Napoléon Zamfir

	2	XXX год	
РЕТРОСПЕКТИВНАЯ ВЫСТАВКА	4	Современное искусство	Георге Козма
	44	Диалог искусство/кибернетика	Эдмонд Николау
	48	Новый и в то же время верный себе Брэдуц Ковалиу	Ион Фрунзетти
	50	Размышления в связи с выставкой Брэдуца Ковалиу	Раду Богдан
ХРОНИКА	52	Наполеон Замфир	Хория Хоршия
	54	Ион Кондиеску	Анка Аргир Ольга Бушняг
	56	Григореску Ион	Михай Дришку Анка Аргир
	58	Современные швейцарские живописцы и скульпторы	Иоана Власиу
	62	Шесть клужских граверов — Ателье 35	М. Д.
	63	Лена Константе	Ольга Бушняг
	64	Декоративный ансамбль в Амаре	Пауль Бортновски
СООБЩЕНИЯ	65	Премии Союза художников (1973), Циферблат, Панно, Записная книжка	
ОБЛОЖКА		Мотив плаката для « Выставки, посвященной изобразительному искусству »	Наполеон Замфир

ARTA 5-6/74

REDACȚIA

Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.91.36, București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 50.29.65, București

COLEGIUL REDACȚIONAL

CORNELIU BABA, CECILIA STORCK-BOTEZ, TRAIAN BRĂDEAN, VASILE DRĂGUȚ, PAUL ERDÖS, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, ANATOL MÂNDRESCU, DAN NEMȚEANU, ION PACEA, MIRCEA SPĂTARU, ION STATE, ADRIAN VIȘAN, NAPOLEON ZAMFIR

COLECTIVUL REDACȚIONAL

REDACTOR ȘEF

Anatol Mândrescu

REDACTOR ȘEF ADJUNCT

Anca Arghir

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

Ioan Horga

REDACTORI

Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Iulian Mereuță

CORECTOR

Ingrid Georgescu

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

FOTOGRAFII

Eugeniu Lupu, Ion Ivan, Octavian Stăcescu, Anastasie Cartojan, Constantin Nicolae

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Anastasie Cartojan

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA, din Calea Victoriei 155 București.

Costul unui abonament:
- pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni;
- pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni.

Pour l'étranger: Rompresfilatelia, 64—66, Calea Griviței, Bucarest, secteur 8, Romania. P.O.B. 2001 — Telex 011631.

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133 135 București, România.

[...] sufletul omului nou, conștiința lui deschid artistului un orizont nelimitat de investigație. Cercetarea și redarea acestui univers uman palpitant — iată ce cerem noi creatorilor de artă.

Să glorificăm ceea ce e mai valoros, mai nobil în societatea noastră socialistă — omul, căruia îi datorăm tot ceea ce s-a înălțat în România.

NICOLAE CEAUȘESCU

anul XXX

Cele trei decenii parcurse de la eliberarea țării pînă astăzi au marcat adînc creația românească de artă; sînt trei decenii de istorie a artei românești, perioadă suficientă pentru ca — măsurată în ritmul natural al succesiunii generațiilor — să pretindă examinarea lucidă, necesară.

Călăuziți de o ideologie — aceea a marxism-leninismului, orientați de o forță politică — aceea a partidului, însuflețiți de sentimentul utilității sociale — acela de mijloc al modelării conștiinței, artiștii români contemporani s-au dezvoltat într-un climat istoric-revoluționar de care opera dă seama prin caracterul imaginii, prin simbolistică, prin starea de spirit imanentă viziunii artistice. Acest climat revoluționar — transformarea societății românești, procesele revoluționare ale lumii contemporane în ansamblu — a condiționat gîndirea artistică și gîndirea despre artă, orientările artei și structura producției artistice.

Străduindu-se să fructifice exemplele tradiției autohtone, atent la desfășurarea experienței plasticii moderne și contemporane pe plan mondial, artistul român al acestor ani a străbătut cîteva etape care, în perspectiva prezentului, dau la iveală interesul documentar inerent operelor, jaloane ale avansului irepresibil către un mod de comunicare conform și cu ființa morală a națiunii și cu sarcinile actualității acute.

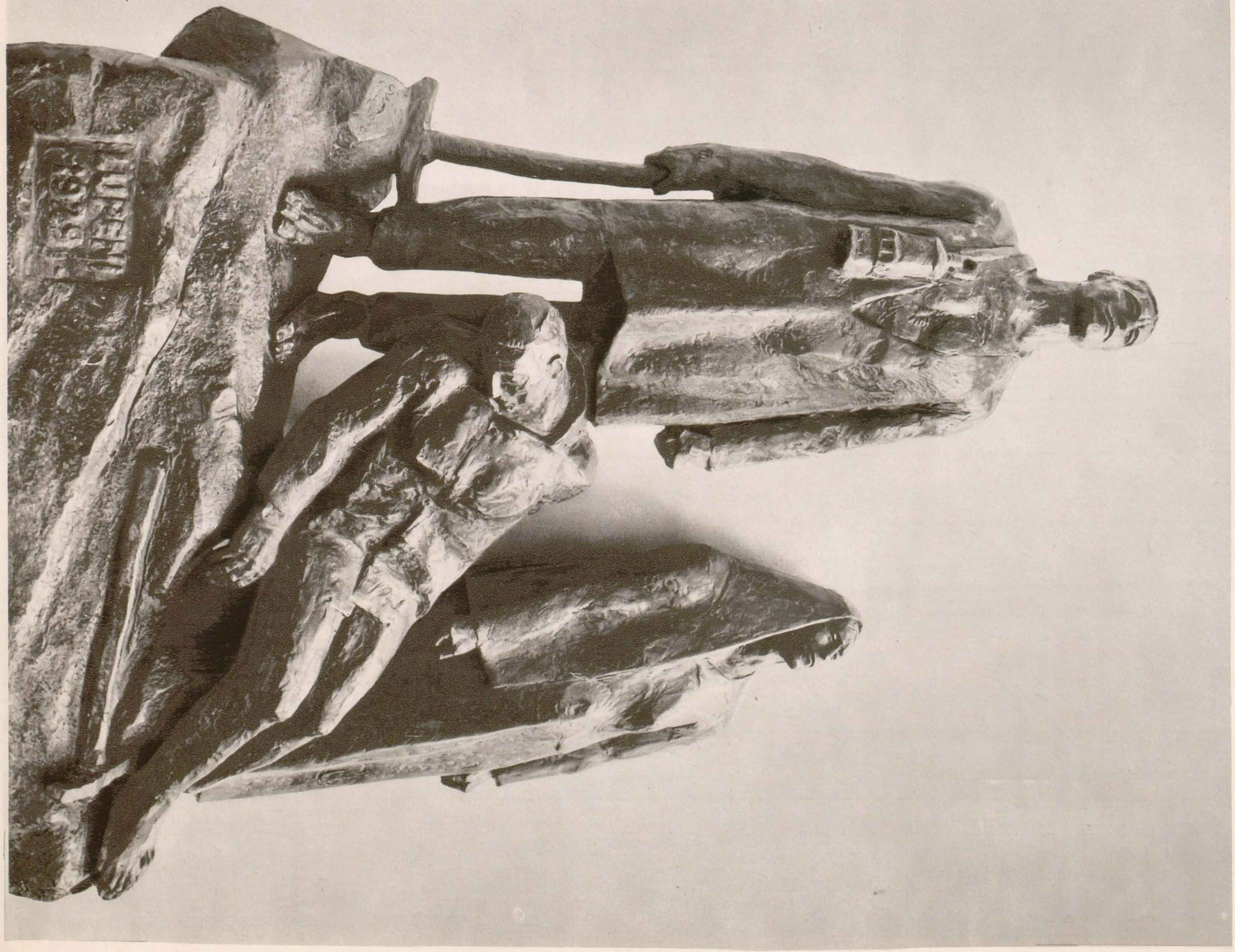
Alcătuirea unei antologii restrînse — ca tablou concludent — al celor trei decenii este evident o sarcină cu atît mai dificilă cu cît cercetarea acestei perioade cu instrumentele lucidității și exigenței marxiste are încă a fi întreprinsă.

Muzeele lumii conțin imense depozite de opere-document, opere care constituie domeniul cercetării critice și care oferă cheia istorică, biografică a unei cronologii privită dinăuntru, dinspre faptele de viață cuprinse, rezumate, filtrate, revelate. Din acest sol dens, hrănit prin elaborările cotidiene, urcă la lumină operele fericite, cele în care săvîrșirea programului și echilibrul dispozițiilor creatoare au reușit să fuzioneze, să se înlesnească reciproc. Antologia necesară a celor trei decenii credem că n-are dreptul să ignore existența unui asemenea fond și că opere ce par, astăzi, documentele unor momente de tranziție, de căutare, trebuie repuse în lumină, fiindcă ele rămîn indiciul stărilor de lucruri și de conștiință care au făcut cu putință ivirea operelor împlinite. Și nu de gratitudine e vorba aici, ci de sinceritatea investigației critice, de importanța pe care o au asemenea « piese-martor » pentru cel care vrea să cunoască mesajul complex al unei arte, dincolo de satisfacția contemplării capodoperei. Cu atît mai mult se cere să vedem astfel depozitul muzeal cu cît sîntem, în timp și spațiu, condiționați de subiectivitate, prea aproape de lucruri spre a fi siguri de judecata noastră critică, nu știm încă dacă alegerile sînt infailibile; cu atît mai mult este necesară o astfel de metodică îndoială cu cît nu putem ignora nu numai relativitatea istorică a valorii, ci însăși mobilitatea istorică a demersului artistic.

Astăzi, cînd impulsul unor experiențe acute ne determină de atîtea ori la reconsiderări, la reevaluări, la recitiri, știm bine cîte capodopere au ajuns în lumina conștiinței publice datorită confruntării dintre o operă și un nivel ulterior al înțelegerii, cîte capodopere se impun nu printr-o definitivă judecată de magistratură critică, ci ca efect al revalorizării, din punctul de vedere al necesității prezentului. Experiența acestor 30 de ani și-a pus pecetea de luciditate asupra conștiinței noastre de contemporani, asupra conștiinței critice, și este firesc, în acest prezent jubiliar al toamnei 1974, să medităm retrospectiv la etapele parcurse de obștea artiștilor în România socialistă, etapele destinului asumat de reprezentanți ai conștiinței unui popor în laborioasă automodelare.

ARTA

ION IRIMESCU: Lupeni 1929 bronz



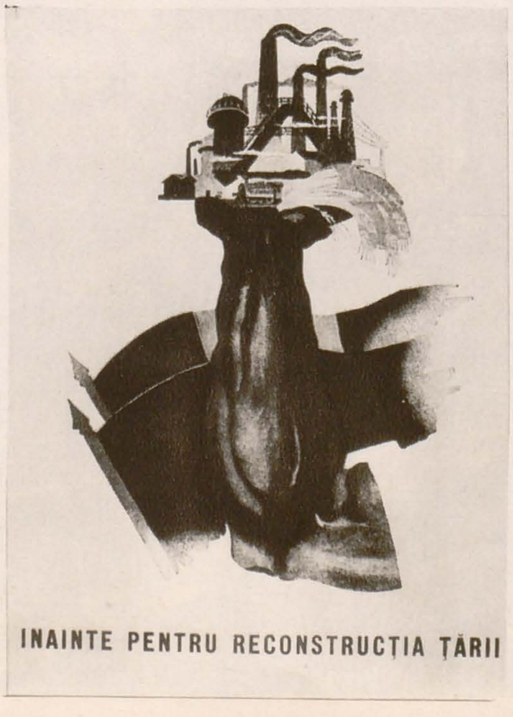
ARTA CONTEMPORANĂ*

La capătul acestor trei decenii, hotărîtoare în istoria României, devine posibilă încercarea de a schița o privire de ansamblu asupra evoluției artelor plastice din această perioadă; ea ar putea avea în vedere atît orientarea și integrarea artei în noua concepție culturală, de angajare a artistului în spațiul social, cît și aspectul evoluției stilistice, al noilor tendințe ce determină cristalizarea mișcării spiritului creativ și definirea identității artei românești.

O asemenea încercare a oferit-o expoziția omagială, organizată cu prilejul celei de a 25-a aniversări a întemeierii Republicii, remarcabilă dare de seamă asupra mișcării plastice românești din ultimul sfert de secol, schițare logică a unor linii și direcții esențiale ale configurației artistice contemporane, înțeleasă în structura și organicitatea sa stilistică, în relația ei intimă cu tradiția națională și universală, înțeleasă ca act de cultură integrat în dinamica sferei social-istorice. Expoziția demonstra coerența gîndirii plastice românești, vitalitatea ei, amploarea căutărilor și aderența ei profundă la fondul de

RETROSPECTIVĂ

1. LIGIA MACOVEI: Desen inedit pentru antologia «Poezia muncii și a libertății», 1946.
2. VASILE DOBRIAN: Manifestul («Ziua era neagră. Zidul alb. Litera neagră. Pagina albă. Sensul, bătăile inimii roșii»)
3. FLORICA CORDESCU: Rădăcini, desen
4. GH. LABIN: Înainte pentru reconstrucția țării (afiș), 1945.
5. VASILE KAZAR: Văicăreala, desen
ALEXANDRU CIUCURENCU: Ana Ipătescu, ulei (detaliu)



* Text elaborat în cadrul Institutului de Istoria Artei al Academiei de științe sociale și politice a Republicii Socialiste România de către cercetătorul Gheorghe Cosma.

spiritualitate autohtonă, în contextul liniilor definitorii ale artei contemporane [1]. Umanismul socialist dezvoltă experienţa de trăire colectivă a valorilor prin deschiderea spre problemele sociale contemporane, determinînd noul raport artă-societate, care, implicînd legătura organică cu valorile trecutului, sporeşte considerabil aria de cuprindere a creaţiei artistice, deschisă atît continuităţii şi îmbogăţirii filonului de spiritualitate specifică, naţională, cît şi varietăţii de direcţii stilistice, receptive la progresele şi inovaţiile limbajului plastic universal.

mâneşti, revelată şi argumentată de Nicolae Iorga cu prodigioasa lui erudiţie, Alexandru Busuioceanu sesiza cu acuitate, încă din 1931 ...«Căci spiritul popular al vechii arte româneşti e însuşi autohtonismul expresiei noastre artistice, care, în formă populară ori cultă, rămîne dominată de aceleaşi caractere specifice. Creaţia artiştilor de odinioară n-a putut să fie originală în afară de acest spirit. Bizantină, gotică sau renascistă, linia expresivă s-a mlădiat întotdeauna după necesităţi de sensibilitate care erau ale poporului nostru şi ale artei lui străvechi» [2].

1. ION JALEA «Zdrobiţi orînduiala cea crudă şi nedreaptă», bronz
2. BORIS CARAGEA: V. I. Lenin, bronz

În cazul artei noastre, istoria demonstrează corelaţia permanentă cu elementul fundamental al creaţiei populare, pînă la îndepărtatele ei origini, cu acel fond spiritual în care Nicolae Iorga citea semnele vii ale sufletului poporului nostru, cu trăsăturile lui autentice, rămase nealterate în esenţa lor de-a lungul întregii sale existenţe pe parcursul a două milenii. Subliniind însemnătatea ideii de permanenţă şi specificitate a civilizaţiei ro-

[1] Expoziţia a fost organizată de criticii Dan Hăulică şi Theodor Enescu, avînd concursul Muzeului de artă al Republii Socialiste România.

Ideea, din care se desprinde că înclinaţiile şi preferinţele de ordin plastic relevă trăsături definitorii ale caracterului poporului nostru şi culturii sale spirituale, rezultată din investigaţiile lui Nicolae Iorga şi fundamentată pe concepţia lui de istoric al civilizaţiei, teză preluată şi argumentată prin optica istoricului de artă de către Alexandru Busuioceanu, îşi găseşte actualitatea şi cîştigă teren în zilele noastre pe temeiul unor cercetări riguros ştiinţifice, de amploare şi profunzime.

[2] Busuioceanu Alexandru, «*Nicolae Iorga, istoric al artelor româneşti*», în *Arta*, 1973, nr. 11, p. 15.

Pornind de la acest punct de vedere, se confirmă cu elocvenţă că plastica noastră populară, înţeleasă în sensurile ei regeneratoare, în substanţa ei spirituală, continuă să rămînă una dintre sursele fundamentale ce asigură autenticitatea şi organicitatea creaţiei artistice contemporane. Noile încercări de sinteze moderne, înţelese ca experienţe de trăire în actualitate, devin posibile şi edificatoare în măsura în care concentrează atît efortul de rememorare a elementelor active ale tradiţiei, cît şi capacitatea de asimilare, de încorporare organică şi firească a marilor cu-

ceriri ale plasticii secolului nostru, tinzîndu-se în felul acesta la o sincronizare cu ritmurile universale de evoluție.

În procesul de îmbogățire a culturii noastre spirituale nu s-a pierdut niciodată ideea de tradiție, de păstrare a filonului de continuitate, atît de caracteristic trecutului nostru, în conservarea existenței și vitalității creatoare a poporului nostru. În evoluția picturii noastre moderne, filonul continuității este, de pildă, asigurat succesiv prin Grigorescu, Andreescu, Luchian, de la care pornesc, în mod deliberat, Petrașcu și strălucita generație dintre cele două războaie mondiale, care dezvoltă, pe căi diverse și proprii, elementele specifice de sensibilitate cromatică, de armonie și echilibru, de pondere și rafinament, atît de specifice școlii românești. Se păstrează ca o constantă așa-numitul «autohtonism al expresiei», cum spunea Alexandru Busuioceanu, acel element fundamental specific de coloratură spirituală românească, rămas nealterat în contactul cu influențele altor școli de artă. Astfel, Petrașcu, Pallady, Lucian Grigorescu, Dimitrie Ghiață sau Ion Țuculescu, receptivi la valorile perene și inovatoare ale artei europene, rămîn, înainte de toate, prin esența creației lor, reprezentanți autentici ai sensibilității românești.

În noul cadru material și spiritual, prin reevaluarea conceptelor de cultură și binoamelor artă-societate, tradiție-contemporaneitate, s-au produs mutații esențiale de orientare, concepție și mentalitate artistică, evidente în amplitudinea căutărilor artistice, în concentrarea eforturilor, în vederea sporirii capacității de expresie și comunicare în funcție de o gîndire tematică clară și generoasă, capabilă să răspundă cerințelor tot mai complexe ale civilizației noastre socialiste. Deschiderea largă și activă a artei spre problemele omului și istoriei contemporane stimulează tendințele de adîncire a investigației

1. KOVACS ZOLTAN: Panou decorativ (Uzinele Carbochim)
2. PAUL MIRACOVICI: Mircea cel Bătrîn, panou decorativ
3. MAC CONSTANTINESCU: Tătăroaica, piatră
4. LUCIAN GRIGORESCU: Nicolae Bălcescu, ulei

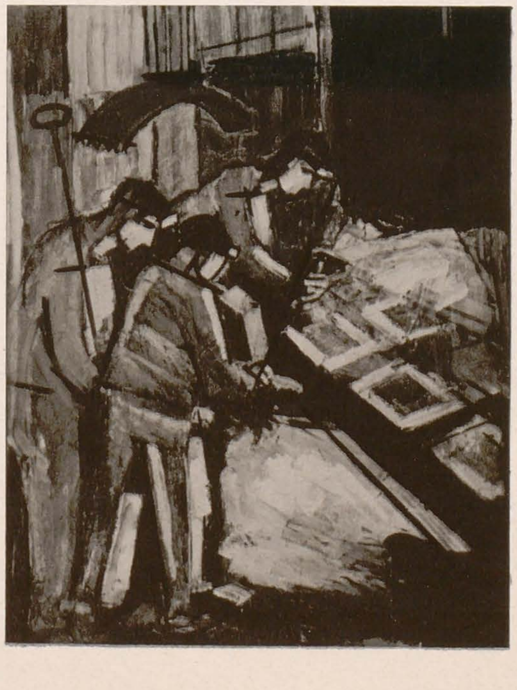
1. ȘTEFAN SZONY: Sudor, ulei
2. MIMI ȘARAGA MAXY: « Periniță » la carnaval, ulei
3. M. H. MAXY: Tineri sudori, ulei
4. CONSTANTIN PILIUȚĂ: Oțelarii Hunedoarei, ulei
5. CORNELIU BABA: Țăranii, ulei, 1957.

Pentru evoluția artei românești contemporane, anul 1948 se înscrie ca un moment de răscruce prin faptul că regruparea forțelor artistice de atunci a reprezentat un efort de conștiință colectivă, prin adeziunea manifestă și orientarea creației către faptele și evenimentele ce animau voința unui întreg popor, într-un elan de mare anvergură constructivă. Expoziția « Flacăra » a grupului de pictori, sculptori și graficieni, ca și « Anuala de stat » din 1948, au prilejuit o luare de atitudine cînd și-au dat mîna toate generațiile de artiști, în rîndul cărora Jean Al. Steriadi, Camil Ressu, Nicolae Dărăscu, Iosif Iser, Dimitrie Ghiață, străluciți reprezentanți ai perioadei dintre cele două războaie mondiale, asigurau continuitatea cu virtuțile tradiției noastre plastice, oferind pilde de probitate artistică pentru generațiile de tineri care îi înconjurau [3].

Prezența unei serii de lucrări și compoziții ca, de pildă, « Șantierul de la Ronat » de Catul Bogdan, « Îndrumătoarea satului » de Dimitrie Ghiață, «Spre abataje» de Gheorghe Șaru sau « Țărani și muncitori la colectarea grîului » de Eugen Popa, consemnau orientarea către o tematică de actualitate, inspirată nemijlocit din viața de reconstrucție a țării. De asemenea, compoziții ca « Republica », « 30 Decembrie », « Ana Ipătescu », semnate de pictorul Alexandru Ciucurencu, readuceau în atenția publicului pictura de evocare istorică, evidențiind, încă de pe atunci, noile posibilități de abordare și exprimare într-un limbaj modern în domeniul compoziției tematice, istorice sau sociale [4].

Încă de la aceste două importante expoziții se anunță un « program de valori ilustrative »[5] cu o tematică bogată și generoasă, axată pe imperativele sociale și culturale ale epocii, centrată pe problematica cea mai acută a evenimentelor contemporane și revalorificînd posibilitățile educativ-civice ale picturii istorice. Astfel, tematica istorică specifică spiritului veacului trecut, care cultivase îndeosebi ideile de trezire a conștiinței naționale, este reluată și îmbogățită printr-o optică nouă de raportare a prezentului la valorile trecutului, într-o viziune artistică mai complexă și mai cuprinzătoare.

De altfel, anii din jurul lui 1948, ca și cei imediat următori, cînd se afirmă prima generație a Republicii, marchează etapa cînd se produce fenomenul de polarizare a energiilor creatoare și se conturează noua problematică plastică, în direcția revitalizării tematice, în sensul încorporării unor noi semnificații istorice ce conferă operei de artă noi virtuți de funcționalitate socială. Este etapa « asumării unei noi conștiințe sociale », cum spune Theodor Enescu, conștiință care « definește prima generație artistică a anilor Republicii, generația care, compendiind mai multe vîrste, își afirmă maturitatea, în cuprinsul unei societăți în plin dinamism al prefacerilor fundamentale : cucerirea conștiinței propriei identități »[6]. Expozițiile colective dintre 1950—1955 se desfășoară sub semnul unei angajări de ordin moral, constituind prilejuri de glorificare a biruințelor prezentului și de evocare a realității, favorizînd dezvoltarea armonioasă a tuturor ramurilor creației, în care capătă o pondere sporită genurile artistice de largă accesibilitate : artele monumentale, de for public, grafica aplicată sau artele decorative și ambientale.



[3] În prefața catalogului expoziției « Grupului Flacăra », Marcel Breslașu sublinia că « aproape unanimitatea pictorilor și sculptorilor, de la cei consacrați, pînă la debutanți, dornici de a contribui prin efortul personal și prin cel colectiv la marile înnoiri de tematică și de realizare, așa cum ele sînt dictate de imperativele transformărilor structurale ale țării, dar în același timp, așa cum le dictează propria lor conștiință de artiști cetățeni » (p. 3).

[4] Cf. Radu Bogdan, « *Două tablouri de Alexandru Ciucurencu, închinate proclamării Republicii* », în *Arta plastică*, 1957, nr. 6, p. 14. Autorul articolului semnalează importanța istorică a acestor două compoziții, realizate în 1948, poate singurele mărturii de epocă expuse la « Flacăra » (dar ambelor tablouri li s-a pierdut urma), subliniind și faptul că Ciucurencu punea, încă de atunci, problema realizării picturii istorice cu mijloace exclusiv picturale, într-o viziune modernă.

[5] Vezi Theodor Enescu, « *Repere pentru o viitoare istorie a artei contemporane românești* », în *Arta* 1973, nr. 1—2, p. 31.

[6] *Ibidem*, p. 31.

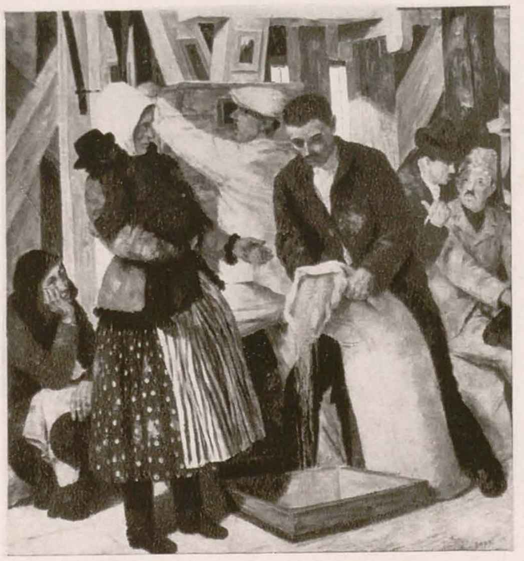
a unor momente din tradițiile eroice: 1848, Lupeni 1929, Grivița 1933, răscoalele țărănești din 1907. În acești ani se reafirmă cu o vigoare sporită compoziția tematică socială și istorică, tradiție umanistă ce se conturase încă din secolul trecut în opera lui Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu și dobîndise accente de profund dramatism în opera lui Ștefan Luchian («Împărțitul porumbului»), pînă la atitudinea manifestă a lui Octav Băncilă (Ciclul «1907»).

Sub aspectul continuității tradițiilor umaniste merită să fie subliniat aportul unor reprezentanți ai perioadei dintre cele două războaie mondiale, printre care Jean Al. Steriadi, Camil Ressu, Francisc Șirato, artiști care asigură o necesară și solidă punte de legătură în promovarea compoziției pe teme sociale, perpetuată în primii ani ai Republicii, preluată apoi de noile generații de pictori sub semnul noilor mutații de mentalitate și concepție artistică și a unor imperioase solicitări sociale. În acest sens, rememorarea sensibilității picturale românești găsea un convingător ecou în seria de retrospective închinate în acei ani lui Grigorescu, Luchian, Pallady, Petrașcu, apoi în semnificativele expoziții D. Ghiață și H. Catargi, manifestări artistice pilduitoare ce pledau în favoarea dezvoltării fondului specific de viață spirituală, de cultivare a filonului de afectivitate și densitate emoțională, a acelei forțe de concentrare ce conferă profunzime, poezie și finalitate operei de artă.

Înființarea muzeului de artă națională și universală pe baze moderne științifice și constituirea obștei reprezentative pe întreaga țară, Uniunea Artiștilor Plastici (ambele în 1949), sînt acțiuni ce se înscriu pe linia eforturilor de a se crea un climat cultural și moral, de a se stimula confruntările de idei și schimburile de experiență în vederea orientării și concentrării energiilor artistice în slujba făuririi culturii socialiste.

În această primă etapă, din jurul lui 1948, se inițiază și se schițează elementele constitutive ale culturii artistice românești contemporane, ale cărei fundamente se stabilesc în funcție de promovarea resurselor active ale tradiției, pe de o parte, iar pe de altă parte în funcție de nevoia de regenerare și înnoire a viziunii cerută de noile cadre ale ambianței sociale ce implicau o anumită ierarhie a urgențelor. Este etapa cînd se impune o lărgire a sferei artistice în raport cu expansiunea culturală, cu nevoia de democratizare a culturii, cînd se pune în mod acut problema înțelegerii răspunderilor în propagarea valorilor artistice adresate unor cercuri largi ale publicului, responsabilitate direct proporțională cu creșterea nevoii de cultură, cu setea de cunoaștere a maselor populare. În expozițiile acestei perioade se realizează treptat, poate pentru prima oară, un echilibru între pictură, sculptură și grafică, în epocile precedente ultimele două fiind mai totdeauna în inferioritate. Progresele cele mai evidente sînt înregistrate incontestabil de genurile graficii între care gravura, ilustrația de carte și afișul dobîndesc o deplină recunoaștere, fiind solicitate datorită marii lor capacități de integrare în cele mai diverse domenii de activitate culturală, socială și politică. În privința sporului calitativ, deși sînt marcate anume tendințe în care se articulează sensurile profunde, organice ale direcțiilor valorice noi ale plasticii noastre, în acești ani saltul calitativ nu este totuși întotdeauna însoțit de coeficientul de autenticitate care implică angajarea unei certe vocații artistice. Prin cernerea timpului, o însemnată cantitate de lucrări au rămas simple obiecte de depozit, limitate în parte la valoarea documentară de mărturii ale epocii, din pricina unor insuficiențe de realizare plastică care acuzau lipsa de experiență în atacarea unor ample pînze cu serioase probleme tematice [7]. Dar carențele acestei scurte perioade, în care nu trebuie uitat că s-au produs mari clarificări în orientarea generală a artelor noastre plastice contemporane, iar filonul autenticității și probității plastice a fost asigurat în continuare de personalități ca Steriadi, Ressu, Dărăscu, Lucian Grigorescu, Ghiață, Iser, Bunescu, de artiști în plină desfășurare a maturității cum sînt Ciucurencu, Catargi, Baba, Catul Bogdan, Musceleanu, sînt compensate în noua etapă dintre 1955—1964, cînd se conturează o nouă generație de pictori și sculptori care promovează o atitudine firească, antiretorică, și aduc o notă de sinceritate și prospețime ce vitalizează și refortifică mișcarea noastră plastică.

Etapa 1955—1964 se impune prin dinamismul căutărilor, prin atitudinea etică față de meșteșugul artistic, prin tendința lucidă de reevaluare a tradițiilor noastre plastice, ale artei populare, medievale și cuceririle picturii



1. *AUREL CIUPE: Odihnă, ulei*
2. *SPIRU CHINTILĂ: Insurecția armată, ulei*
3. *NAGY ALBERT; La moară, ulei*
4. *H. H. CATARGI: Muncitor, ulei*

[7] Scurta etapă 1950—1955 ar necesita un temeinic studiu critic, în vederea unei analize din perspectivă istorică și valorică, cu aspectele ei sociologice, asupra producției artistice a acestor ani. În mod firesc, pe parcurs, selecția valorilor și-a spus cuvîntul în bună măsură, abandonîndu-se acele «manifestări de convenționalism academist», ca și acele de «fals modernism», cum se scria, de pildă, în «*Darea de seamă asupra creației plastice U.A.P.*», publicată în *Arta plastică* din 1963, nr. 5. În cazul problematicii acestei etape se pune în discuție, poate în modul cel mai acut, raportul dintre imperativele sociale și artă, atît de evident în compoziția tematică.

H.H Catargi

1. MARIUS BUNESCU: Bucureștii în construcție, ulei
2. EUGEN CRĂCIUN: Cerc agrotehnic la gospodăria agricolă colectivă, proiect de compoziție, desen colorat
3. DAN HATMANU: Într-o cooperativă, ulei
4. CAMIL RESSU: Semnînd apelul pentru un pact al păcii (replică), ulei
5. GHEORGHE D. ANGHEL: Victorie, ghips

noastre moderne ca și nevoia de asimilare a marilor valori ale tradiției europene.

Exercitarea deplinei libertăți de creație este urmată în mod firesc de eflorescența și diversificarea stilistică, de creșterea conștiinței datoriei și încredere în virtuțile artei noastre de a răspunde năzuințelor prezentului, spiritului culturii noastre contemporane. Din efortul de concentrare al acestor ani, deceniul șapte va marca, pînă în zilele noastre, o etapă de continuă maturizare, în care se îmbogățește substanțial experiența artistică, în sensul unor reînnoiri pline de semnificații ce asigură fondul de spiritualitate, de sensibilitate și perspectivă al mișcării plastice.

Ultimul deceniu reprezintă pentru artele plastice românești o etapă de deplină maturitate, de echilibru între toate compartimentele creației, echilibru care demonstrează o evoluție complexă și armonioasă, în care-și găsesc ponderea necesară (în afară de pictură) sculptura de monumente, grafica de șevalet și gravura și, ceea ce este extrem de important, o pondere a artelor monumentale, a artelor decorative, a graficii aplicate și a artelor « ambientale », care își găsesc locul și rostul lor estetic și social în îmbogățirea existenței noastre spirituale.

În raport cu noile direcții de orientare și cu cerințele mereu mai acute ale civilizației epocii noastre, în dezvoltarea artelor plastice contemporane pictura, sculptura și grafica de șevalet își mențin funcțiile lor fundamentale, de configurare a caracterului original al culturii noastre artistice[8], cîștigînd în amploare și eficiență publică prin excelenta organizare a expozițiilor și muzeelor, dar în același timp se înregistrează o tendință generală de lărgire a sferei estetice, de pătrundere a artei în noi zone sociale, de mare circulație și deschidere publică. Chiar în această structură nouă, de echilibrare a diferitelor compartimente ale mișcării noastre plastice, pictura rămîne însă domeniul poate cel mai productiv încă, terenul cel mai bogat

[8] Această idee este formulată, sintetizată și dezvoltată în « *Raportul Comitetului de conducere al Uniunii Artiștilor Plastici* », la Conferința națională a U.A.P., din iunie 1973 (publicat într-un text prescurtat în *Contemporanul*, 1973, iunie 8, nr. 24), raport în care se face analiza artelor plastice în contextul culturii contemporane românești.

care fecundează și rămîne ca sursă de sensibilitate pentru grafică și pentru artele decorative în general. Ne refeream, mai înainte, la prima etapă din jurul anului 1949, cînd pictura deține incontestabil primatul pe scena de manifestare a artelor noastre plastice. Pe atunci se punea problema regîndirii problematicii artistice în funcție de noua orientare a culturii, pe de o parte, iar pe de altă parte, problema continuității valorice, a cultivării experienței tradițiilor picturii moderne românești. Steriadi, Iser, Lucian Grigorescu realizau o serie de portrete ale unor figuri din istoria și cultura românească, iar Ressu își manifesta încă vigoarea într-o amplă compoziție socială (« Semnarea apelului pentru pace într-o gospodărie colectivă », 1950).

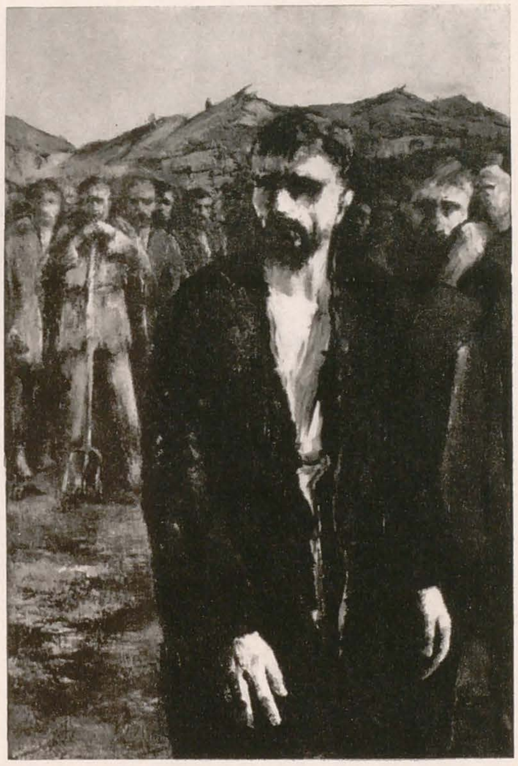
Alexandru Ciucurencu, prin seria de compoziții « Republica », « 30 Decembrie », « Ana Ipătescu », făcea dovada posibilităților de abordare într-un limbaj modern, expresiv, deschizînd perspectivele reluării picturii istorice dintr-o optică artistică nouă, contemporană. Readucerea în actualitate a picturii istorice reînscrie pe coordonate lărgite și îmbogățite tematica tradițională a secolului trecut. Zone mai puțin investigate, cum sînt memorabilele momente cu caracter social din lupta poporului nostru, devin acum surse de inspirație și de mare interes pentru artiștii contemporani. O serie de pînze care poartă pecetea acestei etape sînt dedicate mișcărilor sociale țărănești. Ștefan Szönyi picta un portret al « Ecaterinei Varga », conducătoarea moților răsculați în preajma anului 1848, Friedrich Bömches rememora, în compoziția « Iobagii », un episod din istoria Brașovului, iar alți pictori evocau momente importante din istoria răscoalelor țărănești pînă la tragicele evenimente din 1907, ca de pildă Rudolf Schweitzer-Cumpăna (schiță de compoziție: « Țăranii răsculați la 1907 ») sau Corneliu Baba cu cele cîteva excelente schițe de compoziție, închinate aceluiași « 1907 ».

În acești ani, în domeniul compoziției sociale de inspirație țărănească Corneliu Baba face dovada admirabilelor sale calități de explorator al vieții lăuntrice a eroilor. Pictorul Baba, despre care s-a spus că este influențat de marii clasici spanioli și olandezi din secolul al XVII-lea, de la care a asimilat poate în primul rînd lecția de adîncă semnificație umană și morală, este și continuatorul, pe linia filiației naționale, a compoziției sociale cu accente de autentic dramatism, evidente în opera lui Luchian, Ștefan Dimitrescu și Ressu, a ultimilor doi mai cu seamă. În operele sale « Odihna la cîmp » și « Întoarcerea de la cîmp », Baba este preocupat, înainte de toate, de investigația și surprinderea expresiei psihologice, de realizarea cu mijloace tradiționale a unor autentice portrete de grup de maximă și concentrată intensitate emoțională, ce conferă acestor pînze o forță deosebită de evocare a destinului vieții dramatice a țăranilor exploatați.

Tema răscoalelor țărănești, cu implicațiile sociale și semnificațiile lor istorice, au trezit un real interes, avînd un ecou puternic în opera a numeroși artiști. Acest fapt a fost demonstrat cu prilejul semicentenarului răscoalelor din 1907, cînd, într-o amplă expoziție din 1957, închinată acestui eveniment, se remarcau lucrările multor artiști, în una dintre cele mai convingătoare manifestări artistice dedicate pînă atunci unei teme social-istorice[9]. Brăduț Covaliu, Eugen Popa, Constantin Piliuță, Ion Sălișteanu, Virgil Almășanu, Traian Brădean, Lazăr Iacob, Ion Bitzan, Paul Gherasim, Ion Nicodim, reprezintă o serie de nume ale generațiilor în plină afirmare care conferă acestei expoziții un program ce vizează o arie mai largă de preocupări plastice, în spiritul unor încercări mai îndrăznețe, de găsire a unor valori expresive în comunicarea mesajului artistic. Infuzia de tinerețe aduce un suflu de prospețime, de elan și sinceritate, evidente în varietatea modalităților de exprimare, prin depășirea narativismului și descriptivismului, sugerînd noi direcții în găsirea unor soluții moderne, mai sugestive și mai convingătoare, în favoarea unui limbaj cu încărcătură simbolică, mai direct și mai eficient ca finalitate artistică.

[9] Cf. Ion Frunzetti, « *1907 în plastica românească* », în *Contemporanul*, 1957, nr. 13, martie 29. În catalogul expoziției « 1907 » (din 1957) figurează 225 de lucrări: 65 de pictură, 36 de sculptură și 124 de grafică.

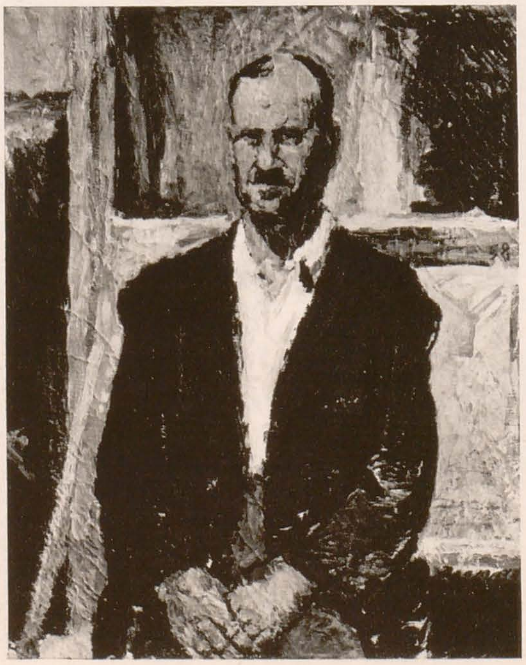
1. TRAIAN BRĂDEAN: *Ileana*, desen
2. MARIANA PETRAŞCU: *Sortarea sticlăriei pentru export*, tuş şi acuarelă
3. GETA BRĂTESCU: *Flăcău dormind*, desen
4. CONSTANTIN BACIU: *Gospodăria noastră*, desen
5. ION PACEA: *Triplu portret*, ulei



În « tripticurile » închinate răscoalei din 1907, o serie de colective formate din pictorii Virgil Almăşanu, Constantin Crăciun şi Paul Gherasim, apoi Lazăr Iacob, Marius Cilievici şi Marin Iliescu, se redescopereau sursele decorative şi emoţionale ale artei noastre populare sau medievale, care, asimilate într-o viziune modernă, potenţează forţa de expresivitate şi de emoţionare patetică. Ion Nicodim, de pildă, apelînd la resursele sugestive şi la forţa de vibraţie a culorii, foloseşte roşul din fundal ca laitmotiv în vederea sporirii dramatismului.

O altă sursă tematică, dintre cele mai inedite, este compoziţia socială, inspirată de marile momente ale luptelor muncitoreşti din ţara noastră: 13 Decembrie 1918, Lupeni 1929, Griviţa 1933, 23 August 1944, precum şi aspecte din activitatea ilegală a comuniştilor. Asemenea ample compoziţii sînt semnate de pictorii Gheorghe Labin (« Marea demonstraţie de 1 Mai 1917 », « Insurecţia armată »), Alexandru Ciucurencu (« 13 Decembrie 1918 », « Doftana », « Olga Bancic »), Ştefan Szönyi (« Tipografie ilegală »), Gavril Miklossy (« Griviţa 1933 »), Ştefan Constantinescu (« Eliberarea »), pentru a menţiona doar cîţiva dintre artiştii mai reprezentativi din primul deceniu după 1948[10].

1. *LIA SZASZ: În pauză, ulei,*
2. *EUGEN POPA: Brigadieri, ulei*
3. *CATUL BOGDAN: Portret de copil, ulei*
4. *PAVEL CODIŢĂ: Portretul lui D. N.*
5. *FR. BÖMCHES: Iobagii, ulei*



Pe parcursul deceniului şapte, pe măsură ce se adînceşte experienţa de trăire colectivă a valorilor şi se desăvîrşeşte procesul de maturizare şi înţelegere a problematicii artistice contemporane, marile teme istorice şi sociale sînt abordate cu o vigoare sporită. Expoziţiile jubiliare din 1964 şi 1967, dar mai cu seamă ultimele expoziţii tematice comemorative, închinate unor evenimente istorice de însemnătate naţională, cum sînt cele prilejuite de aniversarea a 50 de ani de la făurirea unităţii Statului român modern, cea dedicată eroicelor lupte ale ceferiştilor şi petroliştilor din 1933, revoluţiei de la 1848 şi aceea închinată semicentenarului Partidului Comunist Român, pun în evidenţă cuceririle valorice şi substanţialele progrese ale picturii istorice româneşti din ultimul deceniu[11]. Mai mult ca oricînd, în aceste expoziţii participarea masivă a artiştilor din toate generaţiile a fost însoţită de o autentică bogăţie şi

[10] Referindu-se la compoziţia tematică, Eugen Schileru sublinia, pe atunci, necesitatea unui « număr sporit de lucrări inspirate din trecutul apropiat de luptă împotriva reacţiunii şi fascismului » (*Arta plastică*, 1955, nr. 3), iar Ion Frunzetti considera că preocuparea pentru tematica social-politică îmbogăţeşte registrul creaţiei contemporane (*Arta plastică*, 1957, nr. 5). Pentru a înţelege şi alte aspecte ale noii orientări ale artelor plastice româneşti din această perioadă este interesant de urmărit şi programul schimburilor de expoziţii cu alte ţări, în care se punea accentul pe cunoaşterea valorilor umaniste universale: Expoziţia de gravură Goya (1955), Pictură şi gravură mexicană (1955), Pictură iugoslavă (1956), Artişti realişti italieni (1958), Jan Metejko (1959) etc.

[11] Ultimele expoziţii cu program tematic, dedicate acestor momente istorice comemorative, oglindesc posibilităţile artiştilor noştri în abordarea problematicii de evocare istorică, în lucrări în care sînt evidente progresele generale ale picturii noastre contemporane. În revista « Arta » sînt consemnate aceste succese într-o serie de articole.

6. *ION BITZAN: Steagul victoriei, ulei* ▶

diversitate stilistică, făcînd dovada unei înalte ținute etice și artistice, a capacității și a forței personalității colective a mișcării noastre artistice actuale.

În succesiunea generațiilor apar noi promoții de tineri artiști, a căror prezență aduce un suflu de prospețime, o creștere a potențialului de franchețe și sinceritate a gestului artistic, care conduc la noi formule plastice, la soluții inventive, la o mai diversificată explorare a sistemului de semne artistice ale lumii contemporane.

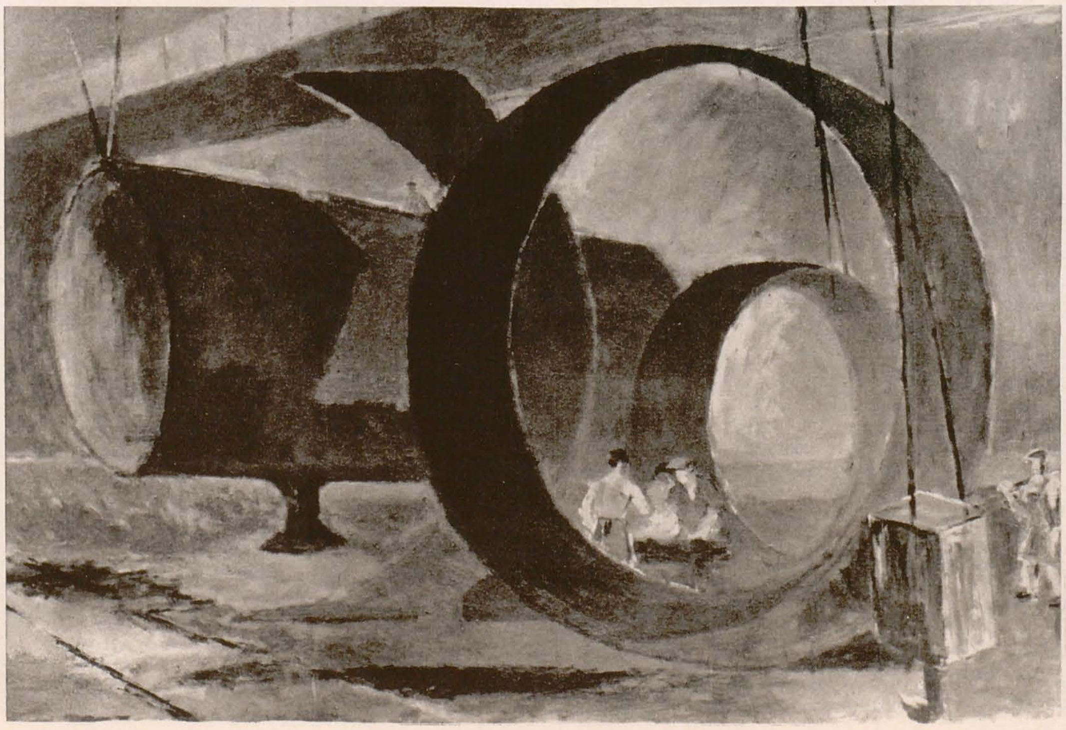
Paralel cu abordarea compoziției pe teme sociale și istorice evoluează și portretul, ale cărui tradiții ne poartă la numele clasicilor noștri: Grigorescu, Andreescu, Luchian, Petrașcu, apoi Ressu, Iser, Jean Al. Steriadi.

Reluarea portretului stimulează redescoperirea vocației pentru acest gen a artiștilor din toate generațiile. Încă din primii ani ai Republicii, pictori străluciți ca Lucian Grigorescu, Jean Al. Steriadi, Iosif Iser sau Camil Ressu realizau, într-o viziune evocatoare, o serie de portrete ale unor mari figuri istorice. Lucian Grigorescu rememora chipul spiritualizat al cărturarului revoluționar care a fost Nicolae Bălcescu, într-un portret monumental de o rară forță de concentrare a expresiei. Tot ca mare portretist se remarcă și Alexandru Ciucurencu, care, pe lîngă figura pilduitoare a Anei Ipătescu, oferă o întreagă galerie de chipuri ale unor personalități de frunte ale culturii românești cum sînt George Călinescu, Marcel Breslașu sau colecționarul de artă K. H. Zambaccian.

Alt portretist de mare vocație este pictorul Corneliu Baba, care are o contribuție substanțială la recîștigarea dimensiunii psihologice și morale a portretului în plastica noastră contemporană. Forța sa de reliefare a caracterului moral este evidentă nu numai în cunoscutele portrete dedicate lui Mihail Sadoveanu sau Luciei Sturdza-Bulandra, ci și în tablourile lui cu țărani sau muncitori,

1. GHEORGHE IACOB: *Primăvară*, ulei
2. DUMITRU GHIAȚĂ: *Muzicanți populari*, ulei

1. NAUM CORCESCU: 1907, bronz
2. WANDA SACHELARIE VLADIMIRESCU: Muzică de cameră, ulei
3. ION IRIMESCU: Miner, bronz
4. H. H. CATARGI: În cazangerie, ulei



MICAELA ELEUTHERIADE: Piaţa Teatrului de operă şi balet, ulei

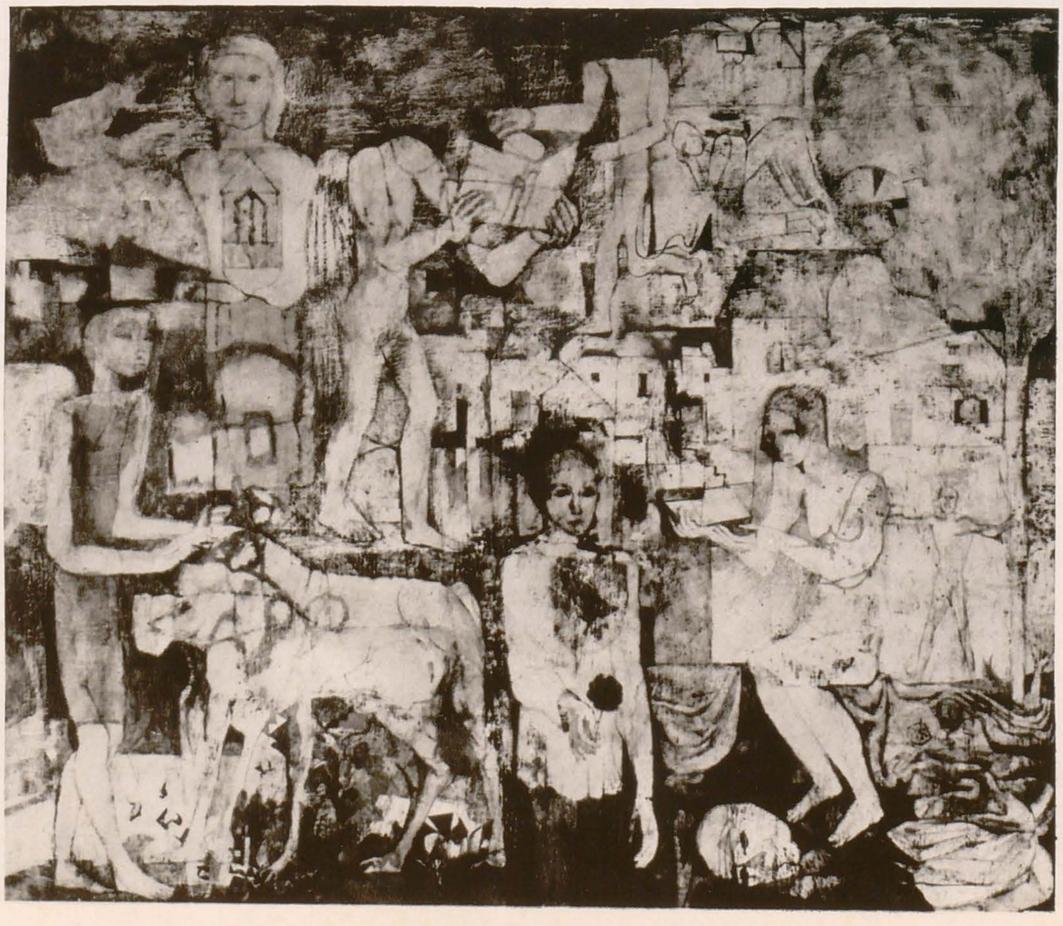
autentice portrete de grup, realizate magistral, cu o logică interioară impecabilă și o deosebită forță de concentrare picturală. În acei primi ani după 1948 se mai remarcau Dimitrie Ghiață, Ion Musceleanu, Catul Bogdan și Henri Catargi, conferind portretului o notă de sobrietate și poezie picturală, mai cu seamă în chipurile de țărani și țărance.

Generațiile care le urmează îmbogățesc cu noi valențe plastice și morale concepția artei portretului. Din acest punct de vedere, expoziția dedicată portretului în 1961 oglindește progresele dobîndite în acest domeniu, oferind o nouă definiție a omului, în funcție de valorile umane impuse de primatul nou proclamat al muncii. Numeroși artiști ca Ion Pacea, Brăduț Covaliu, Constantin Crăciun, Ion Bitzan, Pavel Codiță, Ion Nicodim și alții asigurau ținuta artistică a acestei ample expoziții a portretului, fără precedent în mișcarea noastră plastică. În această veritabilă galerie a portretului contemporan se distingeau chipurile eroice de muncitori ca Gheorghe Bellu, pictat de Alexandru Ciucurencu, sau portretele de siderurgiști semnate de Corneliu Baba, la care se adaugă portretele datorate lui Constantin Crăciun, sensibilul portret de fată al lui Ion Nicodim sau viziunea decorativ-monumentală din portretele cu țărani ale lui Ion Pacea[12].

Figura nobilă a gînditorului și martirului revoluționar de la 1848, Nicolae Bălcescu, este reluată de Virgil Almășanu într-un portret de largă respirație picturală, cu ritmuri solemne și accente cromatice simbolice, sau de Octav Grigorescu, ce-l surprinde în atmosfera romantică specifică de epocă, Bălcescu fiind de altfel și subiectul a numeroase portrete sculpturale. Mai amintim și un alt excelent portretist, pe pictorul Constantin Piliuță, care îmbină elementul grafic cu cel pictural de mare sensibilitate cromatică, așa cum o demonstrează în portretul lui Tudor Arghezi, în care își relevă capacitatea de caracterizare a esențelor morale a marelui poet.

Ultimele promoții de tineri, printre care am remarca elevii maestrului Baba, înscriu nume noi în arta portretului: Ștefan Cîlția, Ion Grigore, Vladimir Dumitrescu, Mihai Cismaru, Romeliu Copilaș, Sorin Dumitrescu, cu vădite

1. PAUL GHERASIM: *Rugby*, ulei
2. OCTAV GRIGORESCU: *Compoziție*, ulei
3. ION ȚUCULESCU: *Ochii familiei*, ulei



---

[12] Cf. Mircea Popescu, « *Pledoarie pentru portret* », în *Arta plastică*, 1961, nr. 3, p. 14—22. Un studiu amplu asupra portretului, în care se relevă că « portretul esențialmente contemporan are, indiferent de destinația lui, un caracter reprezentativ, cuprinde elemente generalizatoare mai ample decît în oricare din epocile trecute ale istoriei » (p. 15).

tendințe de explorare a valorilor expresioniste și de adîncime psihologică sau de sugerare a unor semnificații simbolice.

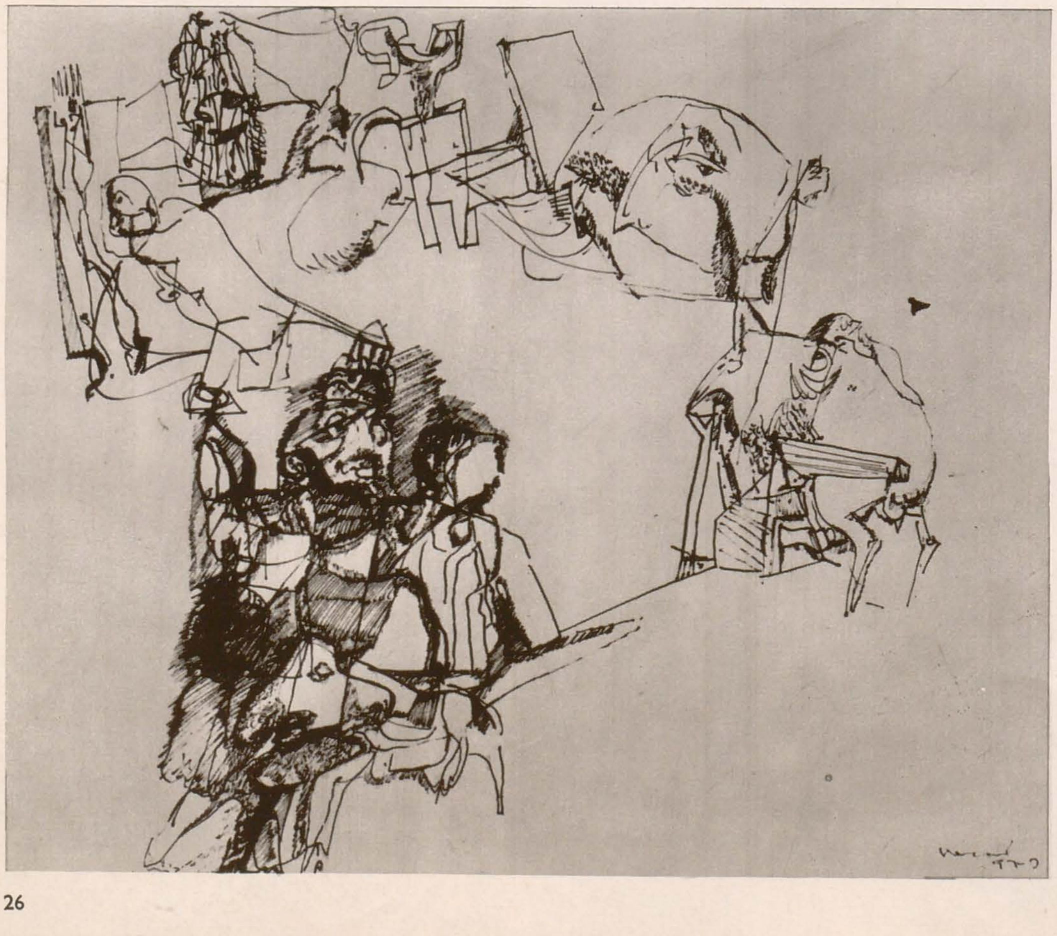
Excelenta tradiție peisagistică românească, marcată de personalitățile lui Grigorescu, Andreescu, Luchian, Pallady, Petrașcu și, în general, de strălucita generație a pictorilor dintre cele două războaie mondiale, asigură și după 1948 dezvoltarea în continuare a genului. În concepția peisajului după 1948 se produc totuși unele mutații, prin schimbările produse atît sub influența civilizației industriale socialiste cît și datorită orientării artistice generale care determină noi direcții stilistice [13].

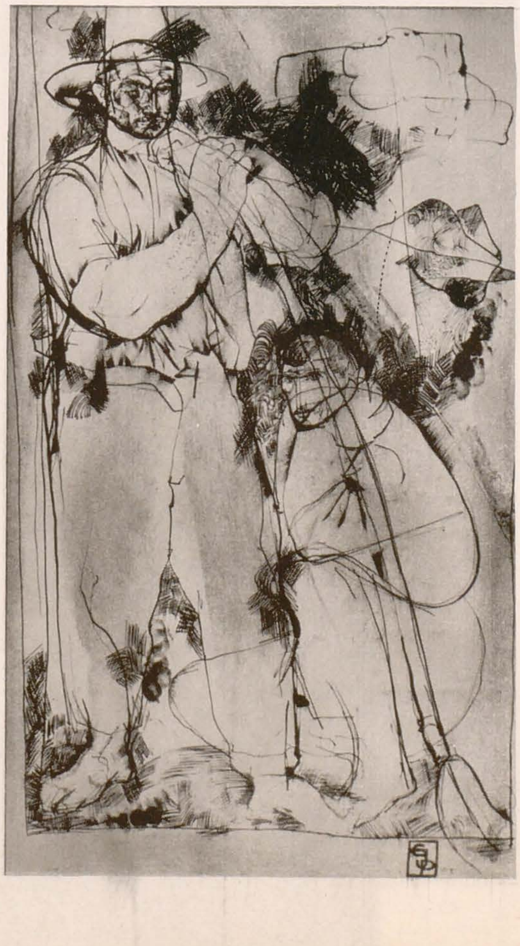
Astfel, acum se înregistrează trecerea de la atitudinea pur lirică, de consemnare a pitorescului, la concepția riguroasă a peisajului industrial, ce impune soluții plastice deosebite de cele tradiționale impresioniste sau postimpresioniste. Este demn de remarcat că printre pionierii peisajului industrial se numără pictori consacrați ca Dimitrie Ghiață, M. H. Maxy sau Marius Bunescu. Peisajele cu sonde petroliere ale lui Ghiață ca și priveliștile urbane surprinse în transformări constructive de Marius Bunescu reprezintă prețioase puncte de plecare ale etapei de după 1955, cînd se descoperă noile coordonate ale peisajului industrial.

Însă numai după 1960 se poate vorbi de o revigorare a picturii peisagistice românești contemporane, cînd unor maeștri ca Lucian Grigorescu, Henri Catargi, Dimitrie Ghiață sau Alexandru Ciucurencu li se alătură noile generații ce impun nume noi de peisagiști cum sînt Ion Pacea, Eugen Popa, Brăduț Covaliu, Ion Gheorghiu, Mariana Petrașcu, Viorel Mărginean, Vasile Grigore și încă mulți alți tineri artiști.

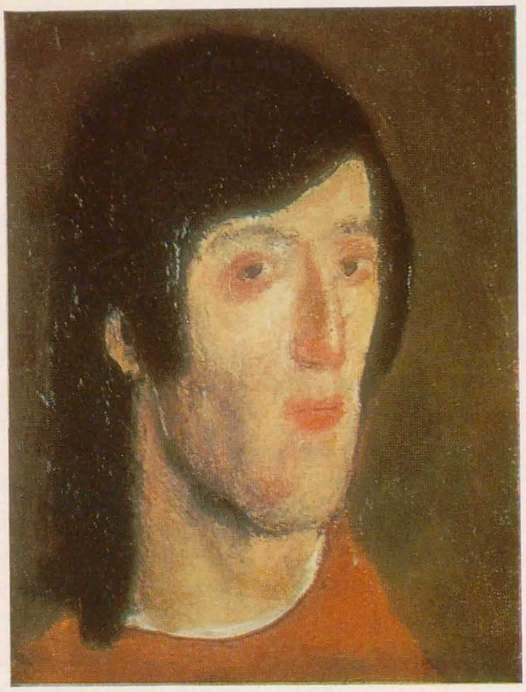
În ultimii ani, prin aportul tinerelor promoții de pictori se abordează noi și variate modalități de expresie în pictura noastră de peisaj. Marile construcții industriale sugerează o tratare plastică specifică: rigoare în construcția formelor ce favorizează cultivarea unui anumit geometrism, cu elemente masive monumentale, ca și o nouă înțelegere a spațiului. Dar și pentru peisajul rustic se găsesc rezolvări noi, cum o face, de pildă, Horia Bernea, în a sa « Ipostază figurativă a dealului », prin care ilustrează, într-o suită de

[13] Ar fi necesară o retrospectivă a peisajului în pictura românească, dublată de un studiu asupra evoluției sale din secolul al XIX-lea și pînă în prezent, pentru a releva admirabila vocație pentru peisaj a școlii noastre de pictură, ce poate sta alături de alte școli de peisaj din lume, fără complexe de inferioritate. Să ne gîndim la cele mai bune peisaje ale lui Andreescu, Luchian, Petrașcu, Pallady, Lucian Grigorescu, Ghiață sau Catargi, pînă la peisagiștii ultimelor generații. Un studiu premergător, în acest sens, l-a publicat Ion Frunzetti: « *Etapele evoluției peisajului în pictura românească pînă la Grigorescu* » (SCIA, 1961, nr. 1, pp. 83–111).





1. MARCEL CHIRNOAGĂ: *Violența, gravură metal*
2. VASILE KAZAR: *Din bestiarul meu, desen*
3. PAUL ERDÖS: *Țărani, desen*
4. GEZA VIDA: *Monumentul țăranilor martiri (Moisei-Maramureș), lemn*



1. *CORNELIU BABA: Portret, ulei*
2. *MIRCEA ȘTEFĂNESCU: Maternitate, lemn*
3. *ION VLASIU: Martirii de la Bălgrad, lemn*

pînze, elementul dramatic al peisajului cu implicații reflexive. El reia viziunea expresionistă cu un simț autentic de captare a forțelor elementare ale realității, în spiritul sentimentului de echilibru și sobrietate al picturii românești, conferind un timbru particular sensibilității expresioniste.

Abordarea artei monumentale era un deziderat mai vechi al artiștilor din țara noastră, semnalat încă din perioada dintre cele două războaie mondiale de artiști ca Tonitza, care arăta că este nevoie de o artă a cetății care să contribuie la cultivarea virtuților civice și morale ale poporului, prin rememorarea marilor epoci și figuri ale istoriei. Dar inițiativele și proiectele artiștilor de atunci au rămas fără ecou, fiind ignorate sau ocolite de comanditarii sociali ai vremii, care evitau să cultive și să finanțeze asemenea lucrări (puținele ansambluri murale sau monumente statuare au fost realizate în mare măsură prin chetă publică sau încurajate de unii amatori de artă).

Condiții reale pentru dezvoltarea artei monumentale se asigură numai după 1948, cînd statul socialist devine principalul comanditar al operei de artă și creează condițiile materiale și spirituale pentru realizarea marilor ansambluri monumentale destinate locurilor de intensă circulație publică. Începuturile picturii murale sînt consemnate chiar din primii ani după 1948, prin decorarea unor mari suprafețe în sălile de așteptare a Gării de Nord din București, a Gării Nicolina din Iași, pereții halelor Obor și Centrala TAROM din București. Dar aceste prime încercări, deși au drept autori artiști ca Ștefan Constantinescu, Paul Miracovici sau Gheorghe Labin, și cu toate că prezintă remarcabile calități compoziționale și monumental-decorative, poartă amprenta unei grabe de execuție, fără a se încadra perfect în spațiul arhitectonic acordat și rămînînd tributare unei viziuni didactice, ilustrativiste.

În anii care urmează, eforturile artistice se concentrează către o înțelegere superioară a problematicii genului. Momentul 1958—1959 reprezintă o primă experiență de mare anvergură prin decorarea caselor de cultură din București, ansambluri murale realizate în cadrul unui program cultural-patriotic de educare a virtuților civice și morale, prin rememorarea unor mari evenimente ale trecutului: « Grivița 1933 », « Bobîlna », « Răscoala lui Tudor Vladimirescu », precum și unele compoziții de glorificare a contemporaneității.

Programul de pictură murală cuprinde noi obiective social-culturale, școli, cartiere de locuințe (« Țiglina » din Galați) și atinge o fază superioară în decorarea stațiunilor de pe litoralul Mării Negre. Aici se adoptă și alte tehnici noi, mai economice și mai rapide, ca ceramica, sgraffito, mozaicuri cu piatră naturală colorată, vitralii moderne, înregistrîndu-se o mare varietate stilistică.

Referindu-se la forța epică a picturii murale, în contextul societății noastre contemporane, Ion Frunzetti arată că « Încorporarea unui program civic manifest devine legea marii arte, care-și reia astfel rolul jucat în epocile de cultură organică din trecut, adică pe acela de educator al societății, adresîndu-se de data aceasta publicului celui mai larg, maselor populare »[14]. În acest sens, am remarca, pe lîngă decorarea caselor de cultură bucureștene, alte numeroase case de cultură din provincie: la Suceava, Tîrgu Mureș, de pildă, precum și o serie de cluburi muncitorești cum este cel al Combinatului « Carbochim » din Cluj, unde Zoltán Kovács a realizat o semnificativă pictură murală, axată pe o tematică largă, inspirată din lupta comuniștilor în ilegalitate, cu scene succesive pînă la biruințele și perspectivele societății noastre socialiste. Pătrunderea decorației monumentale este semnalată pînă și la sate, cum este cazul căminului cultural din comuna Gropeni, județul Brăila, înnobilat cu mozaicul în ceramică smălțuită pe tema « Miorița », într-o interpretare sugestivă a pictorului Traian Brădean.

Generațiile de tineri pictori abordează noi soluții plastice în decorația monumentală sau

[14] Cf. Ion Frunzetti, « *Pictura murală închinată Eliberării de Zoltán Kovács* », în *Arta plastică*, 1964, nr. 9, p. 474.

reiau tehnici tradiționale, cum este fresca, într-o viziune modernă și de mare efect emoțional, așa cum demonstrează Sorin Ilfoveanu și Ștefan Cîlția, cu cele două admirabile fresce care împodobesc holurile Teatrului din Pitești.

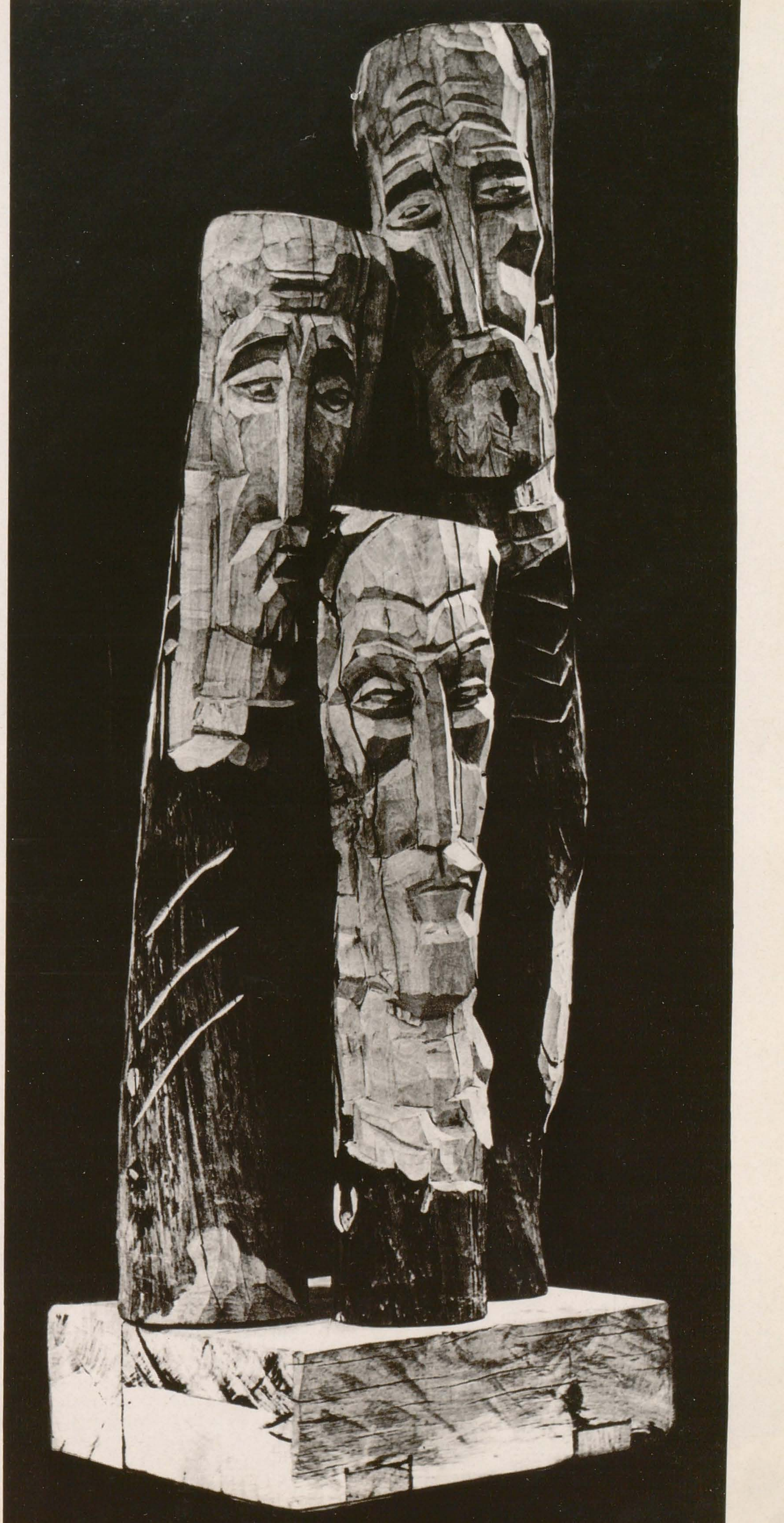
Ca și pentru pictura și sculptura monumentală, perioada marilor construcții a deschis noi perspective și artelor decorative în numeroase domenii: decorația monumentală a spațiilor, a fațadelor, a zidurilor exterioare și interioare, a decorațiilor de interior, pure sau utilitare, pînă la înfrumusețarea și rafinarea formelor și culorilor obiectelor de uz cotidian, al îmbrăcămintei, podoabelor, ajungîndu-se la problema integrării elementului estetic în producția industrială.

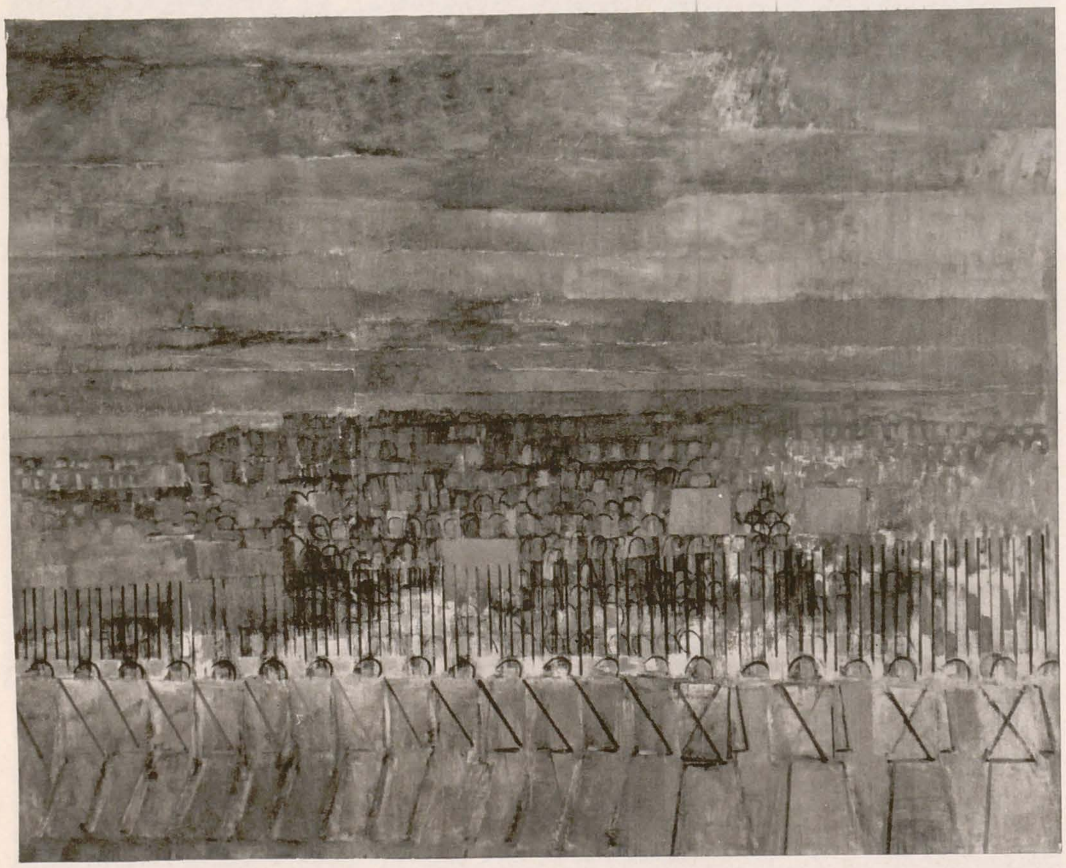
Nevoia stăruitoare de înfrumusețare a impus cerințe mari, dînd naștere fenomenului de migrare a unui număr însemnat de artiști în sectoarele artelor decorative, care au pătruns cu pasiune în acest domeniu, alături de decoratorii specialiști. O serie de expoziții, organizate după 1960, dintre care se remarcă aceea a artelor decorative din 1964, oglindesc diversitatea de inițiative și preocupări ale artiștilor în domeniile tapiseriei, ceramicii, sticlei, în sectorul imprimeurilor pe textile pînă la propuneri de prototipuri moderne pentru mobilier, plastică mică, vase și obiecte din faianță și porțelan, panouri decorative, fapt ce preconiza o vastă activitate în funcție de noile cerințe contemporane. Expozițiile ulterioare, ca și participările la mari manifestări internaționale (Roma, Londra, Tokyo, San Marino, Havana, Faenza) confirmă vocația artiștilor români în aceste domenii [15].

Pornind de la tradițiile covorului românesc ca și de la aspirațiile artiștilor decoratori din perioada dintre cele două războaie mondiale, tapiseria contemporană se număra printre realizările de prestigiu ale artelor noastre decorative, la a cărei înflorire și-au adus aportul nume ca Aurelia Ghiață, Mimi Podeanu, Ileana Balotă, Graziela Stoichiță, Titina Comșa, Lucreția Pacea, Ariana Nicodim, Cornelia Ionescu precum și o serie de pictori în frunte cu Ion Nicodim, Pavel Codiță, Dimitrie Grigoraș, Ion Bănulescu, Șerban Gabrea sau graficiana Geta Brătescu, care imprimă tapiseriei unele elemente specifice ale viziunii picturale sau grafice.

Noile generații — din care am putea menționa pe Ana Lupaș, Anna Tamas, în general școala de

[15] Prin participările la numeroase expoziții, bienale internaționale de artă decorativă (tapiserie, ceramică, sticlă), se poate vorbi de o reală intrare în circuitul internațional al acestor manifestări, la care mulți artiști români au fost distinși cu premii și medalii de către prestigioase jurii internaționale.





la Cluj — contribuie la îmbogățirea stilistică și la abordarea unor soluții noi în tapiseria spațială, succese afirmate și în confruntările internaționale din ultimii ani.

De asemenea, ceramica găsește un larg cîmp de manifestare în decorarea spațiilor exterioare și interioare ale arhitecturii funcționale, unde își poate valorifica admirabil posibilitățile expresive, de sensibilizare a pereților construcțiilor în serie. Îmbrăcămințile murale de ceramică în relief creează constructorilor posibilitatea folosirii unei infinități de structuri ornamentale. Sculptorii ceramiști experimentează, cu succes, în cadrul Combinatului Fondului Plastic, diverse soluții decorative în mozaic, ceramică sau sculpturi decorative cu o largă aplicare, așa cum o demonstrează litoralul românesc, unele noi cartiere ca și o serie de parcuri, realizînd lucrări ce valorifică tradițiile de artă populară aplicată într-un limbaj decorativ modern.

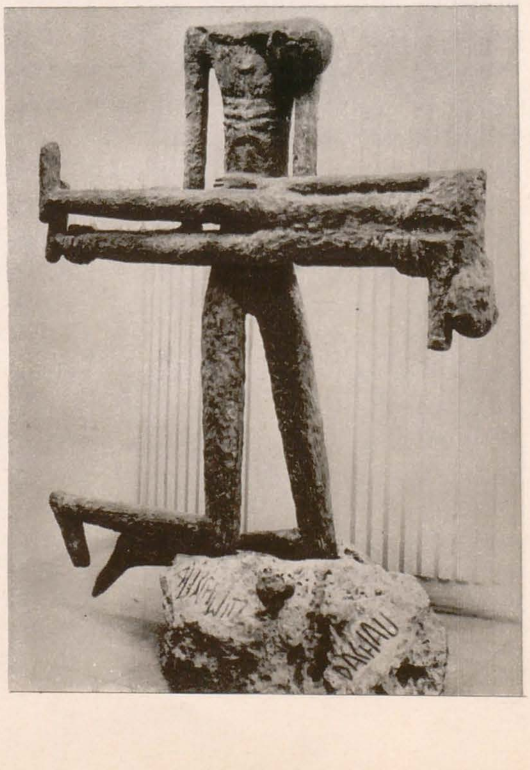
O direcție nouă este ceramica sculpturală, care cîștigă teren în rîndurile tinerei generații, interesată să cultive străvechea tradiție a artei de la Hamangia, Cîrna, Cucuteni sau Monteoru, ca și tradițiile olăriei țărănești, în vederea găsirii unor noi soluții estetic-decorative cu caracter funcțional, așa cum o relevă operele unor Patriciu Mateescu, Costel Badea, Alexie L. Florian, Ioana Șetran și încă o serie de tineri din ultimele promoții de ceramiști. De asemenea se marchează evidente progrese în arta sticlăriei prin artiști ca Zoe Băicoianu, Constanța Dogeanu, pînă la tineri ca Ovidiu Bubă, care fac trecerea de la categoria obiectelor utilitare la forme monumentale ale sculpturii în sticlă, la inventia unor forme decorative spațiale, ambientale, ca, de pildă, în cazul Clubului tehnic din Pitești, sau candelabrele de la noul Teatru Național.

În strînsă legătură cu artele decorative ambientale se dezvoltă și la noi diferitele forme ale «design»-ului, care propune modele în zona obiectelor și decorațiilor de interior, a obiectelor utilitare, relevînd posibilitățile de creație și intervenție a artistului în industrie. De altfel, problema «design»-ului rămîne deschisă și merită să fie studiată în relațiile ei cu dezvoltarea produselor industriale și cultivarea bunului gust, ca necesitate superioară a societății noastre [16].

În arta noastră contemporană unul dintre locurile cele mai importante îl cucerește sculptura statuară. Deși în evoluția sa trecută nu a atins ponderea picturii, avînd o ascensiune mult mai lentă, puternice personalități ca Paciurea și Brâncuși revelau cu prisosință capacitatea creatoare a geniului românesc și în acest domeniu. Dimitrie Paciurea nu se impune numai prin opera sa de incontestabilă talie europeană ci și prin calitatea sa de îndrumător al primei mari generații de sculptori, prin care se consolidează școala noastră modernă de sculptură, în rîndurile căreia se numără Ion Jalea, Cornel Medrea, Oscar Han, Ion Grigore Popovici, Gheorghe Anghel sau Boris Caragea.

Constantin Brâncuși, marele izolat, avînd inițial o influență mai restrînsă datorită puținilor săi elevi ca Milița Petrașcu, Irina Codreanu sau Romul Ladea, și nu în calitate de profesor, avea să joace un rol hotărîtor abia tîrziu, după moartea sa, prin redescoperirea prin însăși opera lui a tradiției populare.

În primii ani după 1948, rolul dominant îl dețin elevii lui Paciurea. Sculptorii Ion Jalea, Cornel Medrea, Oscar Han, Gheorghe Anghel, Ion Irimescu sau Boris Caragea continuă să creeze în plină maturitate, realizînd opere valoroase, în spiritul probității de meșteșug



[16] Referitor la amploarea genului, vezi « *Ceramica, azi* », convorbire cu Patriciu Mateescu, realizată de Anca Arghir (în *Arta*, 1972, nr. 8—9, p. 40), discuție din care reies atît perspectivele de valorificare a tradițiilor artei populare cît și posibilitățile abordării unor soluții moderne, de integrare a artei ceramicii în programul decorativ-monumental, specific urbanisticii noastre contemporane.

1. MARIUS CILIEVICI: *Grivița 1933*, ulei
2. MIRCEA IONESCU: *13 septembrie 1848*, ulei
3. WILHELM DEMETER: *Auschwitz*, piatră
4. ROMUL LADEA: *Horea*, bronz

și al aspirațiilor marii tradiții figurative clasice. De-abia acum această pleiadă de sculptori pot să-și desfășoare activitatea în toată plenitudinea, abordînd genurile majore ale statuarei. Ion Jalea se impune prin cîteva reliefuri monumentale: « Pictorul Rosenthal în temniță », « Împărat și proletar », inspirat de Eminescu ; Mac Constantinescu, manifestîndu-și predilecția decorativ-monumentală, realizează o serie de reliefuri ca « Răscoala », ca și Gheza Vida, care ciopleşte în stejar relieful « Balada lui Pintea ».

Portretul intră în vederile unor mari artiști ai genului ca Gheorghe Anghel (« Bălcescu », « George Enescu », « Pictorul D. Ghiață »), Ion Irimescu (« Ion Agârbiceanu », « Octav Băncilă »), C. Medrea (« Ovidiu », « Corneliu Baba »), apoi Romul Ladea (« Portret de fată »), Iosif Fekete (« Pictorul Aurel Popp »), Ion Vlasiu (« Coșbuc ») și încă alții. Chiar din prima etapă se manifestă un interes pentru sculptura de monumente prin realizarea a numeroase proiecte, parte din ele fiind concretizate în anii ulteriori. Unul dintre primele monumente de amploare este destinat eroilor patriei și executat în 1957 de un colectiv de sculptori (Zoe Băicoianu, Marius Tutunoiu, T. N. Ionescu, Ion Dămăceanu, Vasile Barabas), iar în 1959 Gheza Vida terminase Monumentul minerului din Baia Mare.

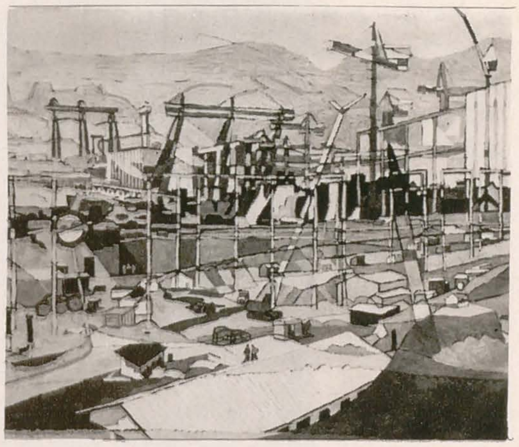
În același timp, parcurile din Capitală și din multe orașe din provincie sînt înzestrate cu numeroase busturi monumentale care rememorează mari personalități ale istoriei și culturii noastre: Ștefan cel Mare, Ion Vodă cel Cumplit, Mircea cel Bătrîn, Constantin Brâncoveanu, Dimitrie Cantemir, Tudor Vladimirescu, Nicolae Bălcescu, apoi poeții Mihail Eminescu, George Coșbuc, Lucian Blaga, scriitorii Alexandru Odobescu, Ion Luca Caragiale, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, compozitorii Ciprian Porumbescu, George Enescu etc.

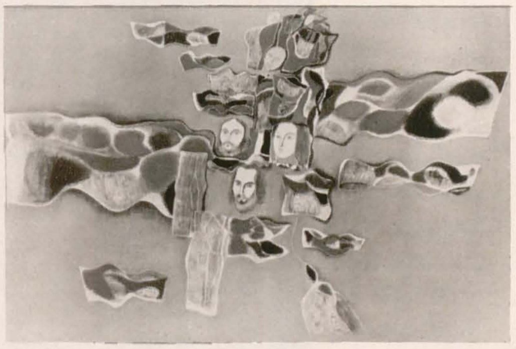
Seria monumentelor se continuă cu Monumentul Ostașului Român de la Carei și cel de la Moisei, în memoria victimelor fascismului, ambele fiind opera lui Gheza Vida, « Mircea cel Bătrîn » de la Tulcea, după proiectul lui Ion Jalea, sau « Mihai Viteazul » de la Alba Iulia, sub semnătura lui Oscar Han, « Petru Groza » de Romul Ladea, apoi monumentul lui « Dimitrie Cantemir » de Ion Irimescu, « 1907 » de Naum Corcescu, în parcul Halelor Obor, sau « Complexul de artă statuară » de la Blaj. Generațiile care urmează fac pași hotărîtori către modalitățile majore ale limbajului sculptural modern, abordînd o gamă tot mai variată de soluții plastice în care se simt tot mai pregnant sugestiile artei lui Brâncuși. Desigur, filonul tradițional figurativ se menține încă puternic prin artiști ca Milița Petrașcu, Romul Ladea, Ion Vlasiu, excelentul cioplitor al lemnului Gheza Vida și chiar mai tinerii Naum Corcescu, Ovidiu Maitec, Constantin Lucaci, Eftimie Bîrleanu, Petre Balogh, Nicolae Crișan, Alexandru Pușkaș, Mircea Ștefănescu, Alexandru Gheorghiță, Gheorghe Coman, Victor Gaga, Geta Caragiu, apoi Vasile Gorduz, Silvia Radu, Ioana Kassargian, Maria Cocea, mulți dintre ei integrîndu-se tot mai elocvent în spiritul inovator al sculpturii noastre contemporane.

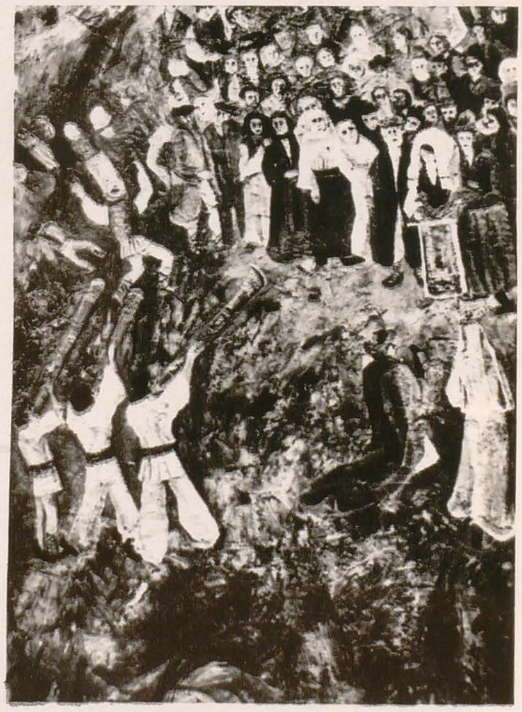
Cei care fac pasul hotărîtor în structurarea limbajului sculpturii prin atacarea directă a lemnului, pietrei sau metalului sînt George Apostu, Gheorghe Iliescu-Călinești, Constantin Popovici, Paul Vasilescu, Grigore Minea, Mihai Meiu, Alex. Călinescu-Arghira, apoi reprezentanții ultimelor generații: Cristian Breazu, Napoleon Tiron, Mircea Spătaru, Mihai Buculei, Horia Flămîndu, Silviu Catargiu, Adina Țuculescu, Liana Axinte, Aurelian Bolea, Florin Codre etc.

Meritul lui George Apostu, acest sculptor al spațiilor silvestre cum îl numește Ion Frunzetti, constă în faptul că se numără printre primii sculptori care renunță la ghips (devenit anacronic și plictisitor în expozițiile noastre) și își realizează lucrările prin cioplire directă în piatră sau în lemn, dînd un impuls nou sculpturii noastre. Cultivarea cioplirii directe regenerează simțul monumentalului, influențînd chiar și sculptura modelajului, ca de pildă la Constantin Popovici, Paul Vasilescu sau Mircea Spătaru, excelenți reprezentanți ai noii generații, care au un rol însemnat în revitalizarea concepției monumentale, opusă viziunii solemne, exterioare, a unor lucrări din trecut, rămase convenționale prin inconsistența și eclectismul lor.

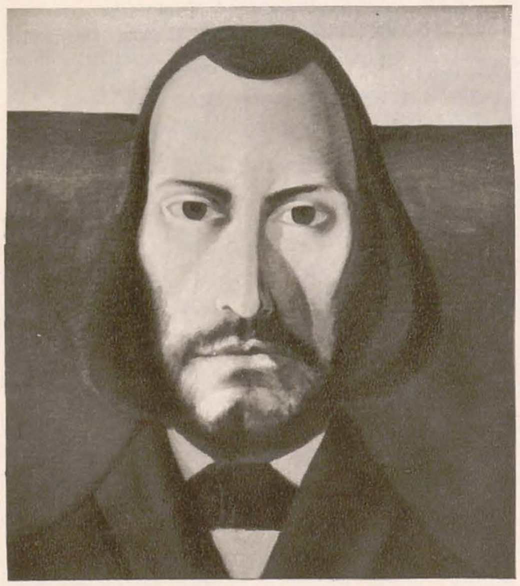
Legată de ampla campanie de construcție, de avîntul arhitecturii, de procesul rapid de modernizare a localităților de pe întreg cuprinsul țării, sculptura monumentală își demonstrează atît funcția socială fundamentală de artă a cetății, în cultivarea virtuților civice, cît și funcția ambientală decorativă în acțiunea de înfrumusețare a spațiilor urbane, a locurilor de odihnă și agrement, a parcurilor și stațiunilor climaterice. Pe lîngă seria de monumente comemorative existente sau recent ridicate, cum este, de pildă, « Horia, Cloșca și Crișan » de la Cluj, de Ion Vlasiu, unele amintite mai sus, se remarcă sculptura ornamentală, figurativă sau pur decorativă ce formează unul dintre ansamblurile cele mai impresionante, cel puțin cantitativ, din lanțul stațiunilor de pe litoralul Mării Negre, unde







1. VASILE VARGA: *Peisaj industrial*, ulei
2. ELENA GRECULESI: *Flăcări tricolore*, ulei
3. DIMITRIE GAVRILEAN: *Legenda muntelui Găina*, ulei (detaliu)
4. GRIGORE VASILE: *Peisaj*, ulei
5. ALEXANDRU CIUCURENCU: *Pădure*, ulei



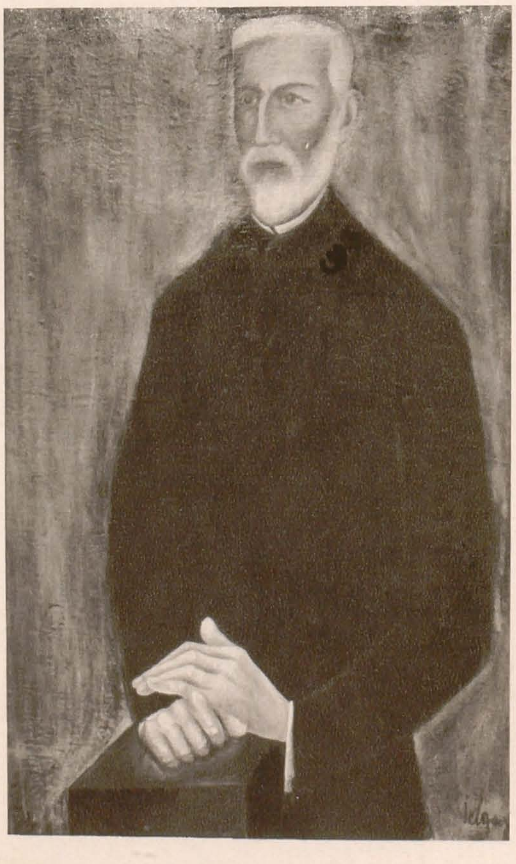
își aduc aportul sculptorii Ion Jalea, Cornel Medrea, Ion Irimescu, Cristea Grosu, Mircea Ștefănescu și încă mulți sculptori din generațiile mai tinere. De asemenea, o suită de opere, unele dintre ele destinate a fi monumente, cum este « Brâncuși » de Ion Irimescu, iar altele decorativ-monumentale sau inspirate din mitologia populară, ca acele datorate lui Gheorghe Iliescu-Călinești, Geta Caragiu, Ioana Kassargian, Gabriela Adoc sau Silvia Radu, împodobesc parcul Herăstrău, de altfel ca și alte parcuri din Capitală și multe orașe din provincie [17].

În fundamentarea concepției artei statuare și a sculpturii monumentale, în general, rodește încă lecția de gîndire plastică și sensibilitate a marelui Paciurea, transmisă atît direct prin opera sa cît și prin elevii lui — Jalea, Medrea, Anghel, Ion Grigore Popovici — tradiție care sintetizează spiritul de trăire interioară, puritatea sentimentului și expresiei, armonia și echilibrul formei, tradiție în spiritul căreia un Paul Vasilescu, Vasile Gorduz sau Mircea Spătaru dezvoltă nuanțe și valențe noi în tensiunea lăuntrică a formelor, în soluții în care virtuozitatea modelajului se îmbină în mod intim și organic cu vocea impulsurilor interioare. Pe linia acestei filiații devine posibilă, credem, înțelegerea complexității unei opere statuare ca « Mircea cel Bătrîn » de Paul Vasilescu, care, pornind de la viziunea eminesciană, de la sensurile ei adînc filosofice asupra istoriei noastre, evocă figura marelui domnitor ca simbol al omeniei, demnității și năzuințelor de neatîrnare, ale înțelepciunii și tenacității poporului nostru [18].

Și tot în acest sens pot fi înțelese operele tînărului sculptor Mircea Spătaru, « Horia » și « Bălcescu », a căror esență și tensiune lăuntrică ne evocă forța de expresie interioară, de concentrare și austeritate a sculpturii lui Gheorghe Anghel.

Schițarea acestei atitudini noi în concepția statuarei de evocare istorică este completată și de noua viziune în realizarea sculpturii monumentale de inspirație contemporană. cum este cazul monumentului « Electrificarea » de Constantin Popovici, de la Barajul hidrocentralei de pe Argeș, care gîndește forma plastică în dialogul cu spațiul înconjurător, conferind monumentului sensul de semn simbolic al biruinței omului asupra forțelor naturii. Pe aceeași linie de vigoare a expresiei și sintezei formei sculpturale, dar pe coordonate și interpretări în spiritul tradițiilor sculpturii populare în lemn, se remarcă opera lui Gheorghe Iliescu-Călinești, sculptor ce urmărește cu o tenacitate și înțelepciune țărănească progresele semnificației ideatice ale statuarei monumentale contemporane.

Redescoperirea frumuseții formelor și volumelor rudimentare, obținute prin atacarea materialului brut, prin tăierea și cioplirea directă a lemnului și pietrei, datorată rememorării geniului lui Brâncuși și a tradiției sculpturii populare, redescoperire în care aportul lui George Apostu în primul rînd, al lui Gheorghe Iliescu-Călinești și a altor colegi de generație, înseamnă un pas hotărîtor



1. *BENONE ȘUVĂILĂ: Nicolae Bălcescu, ulei*
2. *SEMPRONIU ICLOZAN: Axente Sever, ulei*
3. *CORNELIU BRUDAȘCU: Portret colectiv, ulei*
4. *HORIA BERNEA: Curtea, ulei*
5. *PAUL VASILESCU: Ion Andreescu, ghips*

---

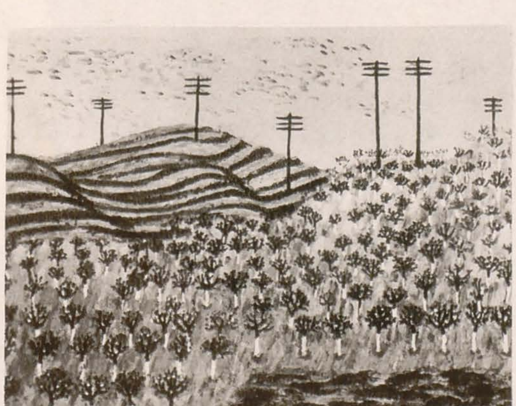
[17] Într-un amplu studiu, « *Arta monumentală* » (în *Arta*, 1969, nr. 8, pp. 13—21), Ion Frunzetti dezvoltă tezele teoretice ale artei de for public, cu numeroase și pertinente referiri la sculptura monumentală în special. De asemenea, Mihai Drișcu, în ciclul de articole « *Omul-civilizația-arta* » (ca, de pildă, acel din *Arta*, 1972, nr. 8—9, pp. 18—20) pune în evidență cercetările și dezbaterile pe plan teoretic referitoare la rolul social al artei ca factor activ în organizarea estetică a spațiului ambiental al societății contemporane.

[18] Sculptura « *Mircea cel Bătrîn* » de Paul Vasilescu este obiectul unei cuprinzătoare și subtile analize stilistice de către Theodor Enescu (în *art. cit.* mai sus, p. 38), în care se pune în valoare semnificația acestei opere, în lumina unor criterii ce au în vedere înțelegerea creației plastice în conexiunile ei mai largi cu sensurile filosofice ale culturii și istoriei noastre, în acest caz cu sugestiile poeziei patriotice a lui Mihai Eminescu.

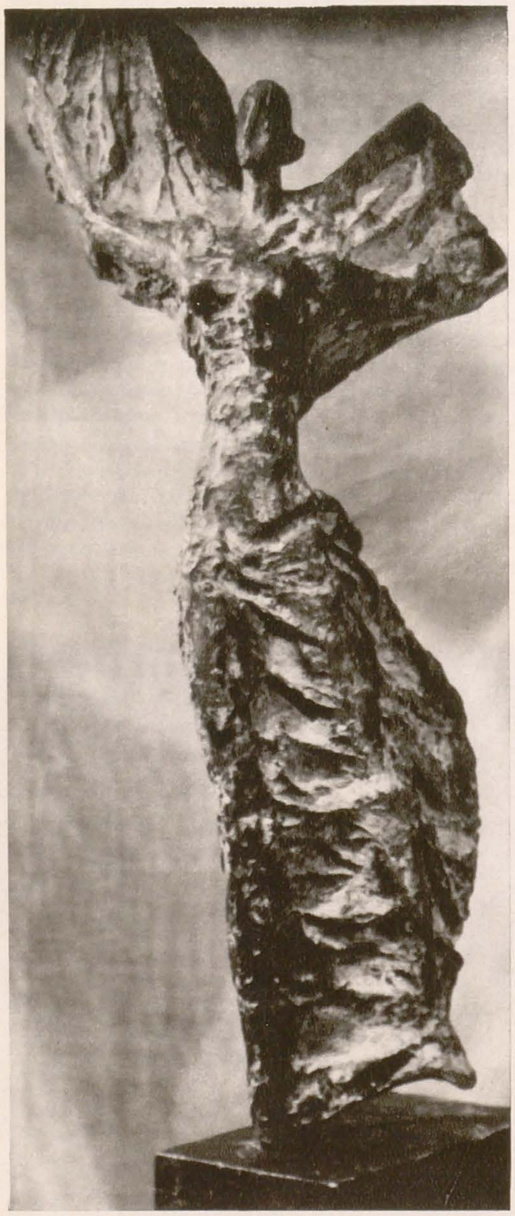
în noua viziune sculpturală românească, a deschis perspectiva unor mari progrese în sculptura noastră contemporană[19]. Aceste succese sînt reflectate în marile saloane republicane, care oglindesc complexitatea mișcării noastre plastice din ultimii ani, dar și în forme noi de manifestare, cum sînt taberele anuale, organizate la Măgura Buzăului (și cea de la Arad). În aceste tabere s-au întreprins o serie de experiențe de mare interes artistic. Ieșind în spațiu, în contact direct cu natura, tineri ca Napoleon Tiron, Mihai Buculei, Horia Flămîndu, Alexandru Marchiș, Florin Codre și încă mulți alții, absolvenți din ultimii ani, se angajează cu pasiune în vederea înțelegerii unui nou mod de a concepe relația sculptură-natură, lucrînd direct în piatră sau în lemn, la lumina puternică a zilei dinafara zidurilor unui atelier[20].

[19] Tradițiile culturii lemnului sînt subliniate în tot mai argumentate studii ca, de pildă, « *Lemnul expresie și tehnologie* » de Anatol Mândrescu (*Arta*, 1972, nr. 4, pp. 9—13). În acest studiu se arată că spiritul structurilor funcționale al utilajelor țărănești sau structurile arhitecturii populare se prelungește în forme și direcții noi în sculptura modernă. La Gh. Iliescu-Călinești « modelul unealtă transpare cu evidență, transformat în hiperbolice simboluri de vitalitate », iar G. Apostu « împinge structurile către rosturi simbolice, tinzînd la o recuperare a spiritului mitologic al artei ».

[20] Cf. Gh. Vida, Mihai Drișcu, *Acțiunea « Tabere »*, în *Arta*, 1971, nr. 10—11—12, pp. 54—64. În aceste tabere, îndeosebi aceea de la Măgura Buzăului, s-a



1. ION SĂLIȘTEANU: *Lupeni '29*, ulei
2. GEORGETA NĂPĂRUȘ GRIGORESCU: *1 Mai*, ulei
3. ION GRIGORE: *Cu pîine și sare*, ulei
4. VIOREL MĂRGINEANU: *Terenuri noi*, ulei
5. ILIE PAVEL: *Odihnă*, ulei
6. BRĂDUȚ COVALIU: *Departe de țară (N. Bălcescu)*, ulei.



Artă de cea mai acută actualitate, grafica dobîndește o mare amploare prin dezvoltarea multiplelor ei ramificații, solicitată datorită capacității ei de integrare activă în vastul program de propagare culturală și a implicațiilor ei în diverse activități social-politice și economice.

Pe lîngă desen și gravură, genuri ce beneficiază de strălucita contribuție a unor Nicolae Grigorescu, Camil Ressu, Ștefan Popescu, Gabriel Popescu, Jean Al. Steriadi, Iosif Iser, Gheorghe Petrașcu, în anii puterii populare se afirmă afișul, se dezvoltă grafica satirică, iar ilustrația de carte dobîndește o dezvoltare cu totul impresionantă, stimulată de complexele cerințe editoriale, de angajare în vastul program al culturalizării maselor.

Generații întregi de graficieni, în rîndul cărora putem numi pe desenatorii Ligia Macovei, Vasile Kazar, Mariana Petrașcu, Constantin Baciu, pe gravorii Vasile Dobrian, Simion Iuca, Fred Micoș, Szabó Béla, Corina Beiu Angheluță, Victor Rusu Ciobanu, Geta Brătescu, Octav Grigorescu, apoi Eva Cerbu, Ana Iliuț, Natalia Matei, Cornelia Daneț aduc un aport continuu la îmbogățirea peisajului graficii noastre, atît prin abordarea unei tematici de cea mai vie actualitate cît și prin progresele stilistice și diversificarea tehnicilor de execuție. Evoluția mereu ascendentă a graficii românești este marcată de ample expoziții republicane ca acelea din 1954, 1957, 1959, 1961, 1964, atingînd o mare complexitate artistică în ultimul deceniu, prin acuratețea și desăvîrșirea meșteșugului, prin dobîndirea științei specificului gravurii[21].

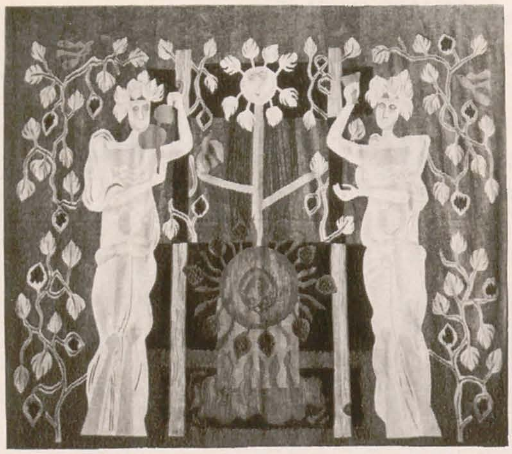
Ca și în trecut, desenele pictorilor și ale unor sculptori aduc un plus de sensibilitate în saloanele de grafică, care neutralizează unele tendințe tehniciste. Din acest punct de vedere aportul unor pictori ca Traian Brădean, Constantin Piliuță, Vasile Celmare, Viorel Mărginean, Ion Bitzan, Vladimir Șetran, contribuie la nutrirea și diversificarea registrului stilistic al limbajului grafic. De altfel, în epoca noastră mai mult ca oricînd, nu se mai pot face distincții nete între genurile artei, datorită amestecului de tehnici și complexității moda-

---

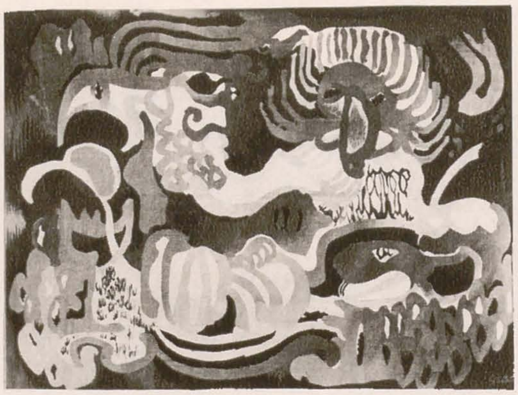
experimentat sistemul de lucru în echipă, în vederea consolidării unui program de creație, pornindu-se de la studiul ambianței, spațiului, în sensul unei prospecții în potențialul de « stil al epocii », de stimulare a valorilor autentice din rîndurile tinerelor generații de sculptori.

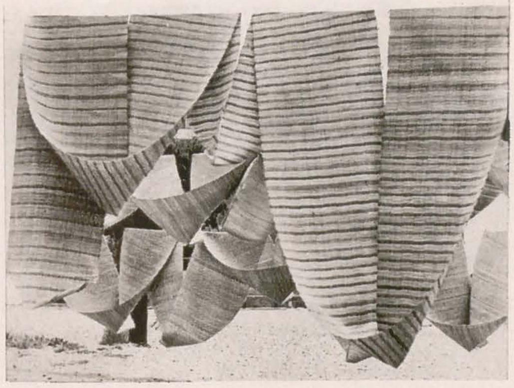
[21] Una dintre cele mai cuprinzătoare expoziții a fost aceea de « *Grafică militantă* » din 1961, retrospectivă prin care s-a evocat, pe filonul tradiției din secolul al XIX-lea și pînă la zi, atît caracterul progresist-militant al graficii românești, cît și evoluția ei pînă la eflorescența stilistică din etapa contemporană.

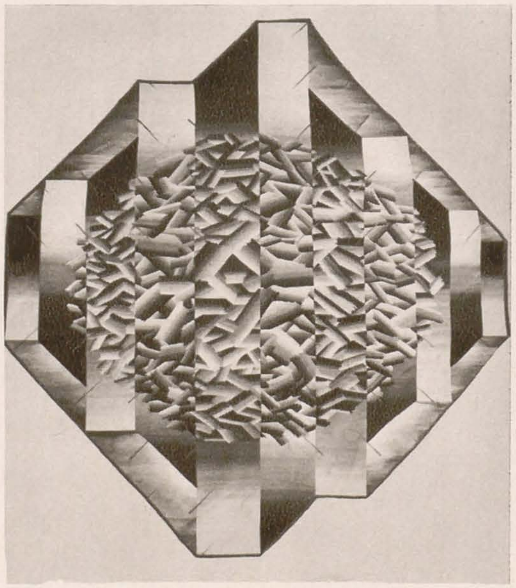
1. GRIGORE MINEA: *Eliberarea, bronz*
2. SILVIA RADU: *Meşterul Manole, piatră*
3. VLADIMIR ŞETRAN: *Filă de istorie, tehnică mixtă*
4. MIRCEA SPĂTARU: *Horia, Cloşca şi Crişan, ghips*
5. VIRGIL ALMĂŞANU: *Bălcescu şi tăbăcarii, ulei*

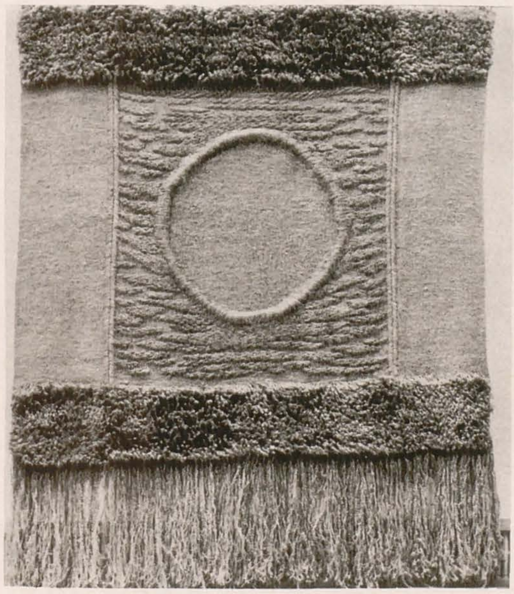


1. ION STENDL: *Laudă vinului, tapiserie*
2. MIMI PODEANU: *Tapiserie*
3. GETA BRĂTESCU: *Esop dezlănțuit, tapiserie*
4. ȘERBAN GABREA: *Tapiserie*
5. ANA LUPAȘ: *Covor zburător, simbol al păcii*
6. ARIANA NICODIM: *Pămîntul, tapiserie*

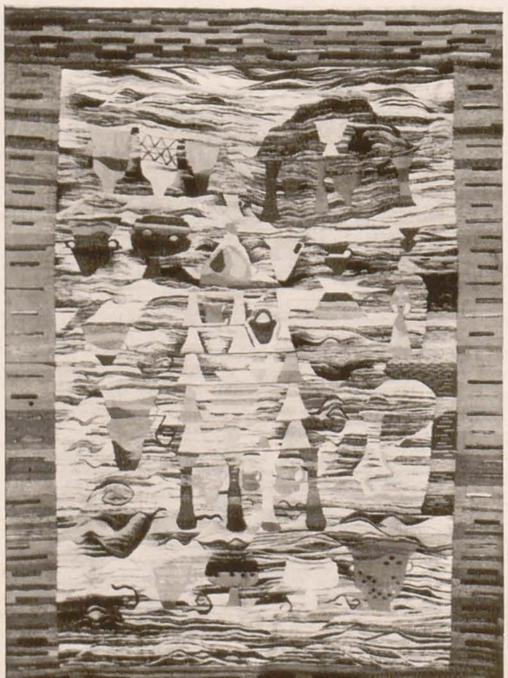








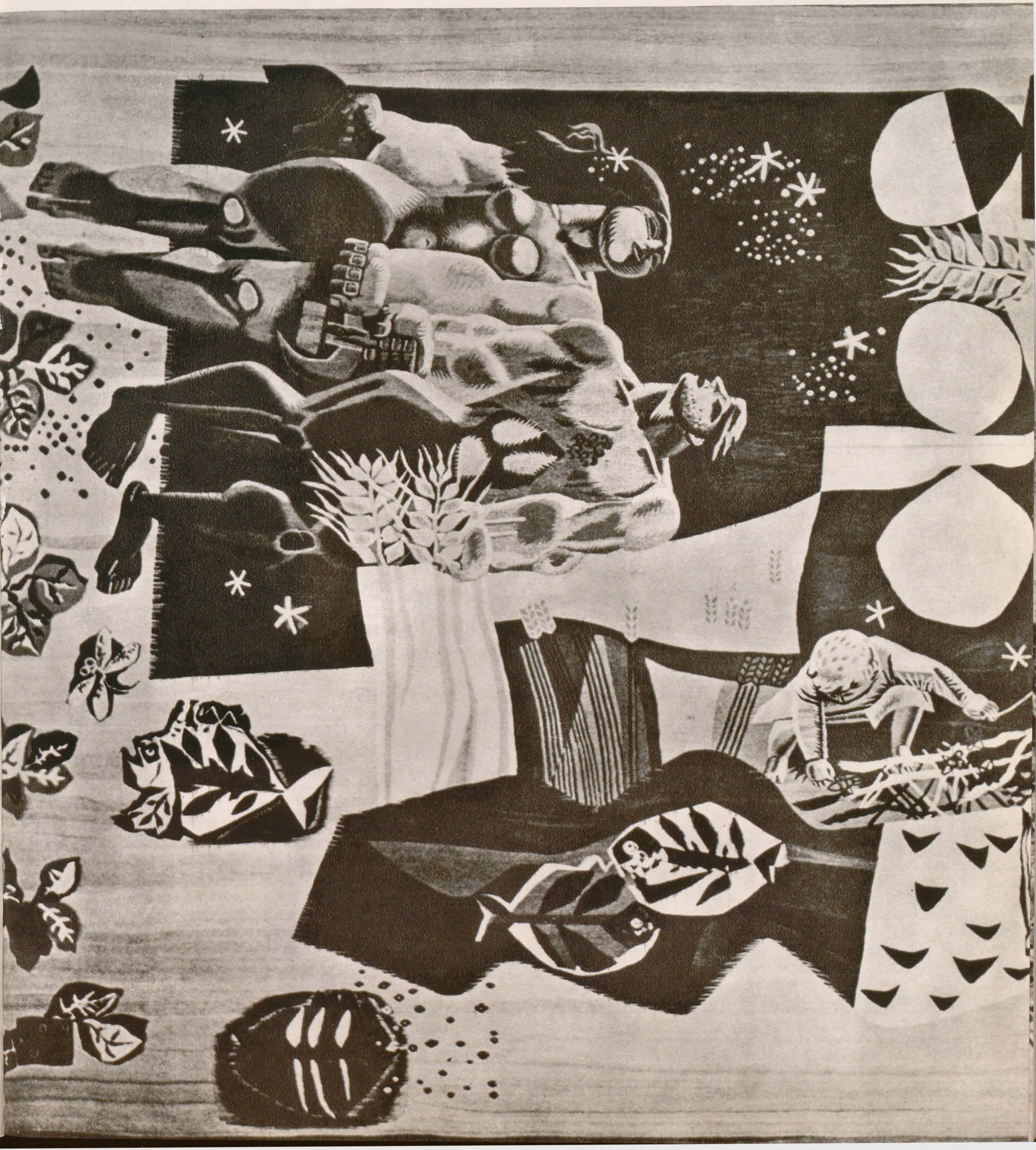
lităților de expresie care fac posibile interferențele dintre diferitele arte.
Marile progrese dobîndite de grafica românească în ultimul deceniu îi aduce o firească recunoaștere și în confruntări internaționale. Succesele se datorează unor excelenți desenatori și gravori, dintre care amintim numele lui Octav Grigorescu, Tiberiu Nicorescu, Marcel Chirnoagă, Vincențiu Grigorescu, Ethel Lucaci Băiaș, Theodora Moisescu Stendl, Nicolae Săftoiu, Stan Done, Ion State, Emilia Boboia, Damian Petrescu sau Dumitru Cionca, cărora li se adaugă noile promoții afirmate în ultimii ani prin tinerii Dan Erceanu, Valentin T. Ionescu, Wanda Mihuleac, Valentin Popa, Mircea Dumitrescu, care contribuie la prestigiul graficii românești și peste hotare. De asemenea merită a se sublinia aportul gravorilor din Cluj, Timișoara, Brașov, Sibiu, ca și a altor noi centre artistice provinciale care, cultivînd tradițiile locale, participă cu forțe sensibil egale la îmbogățirea și diversificarea



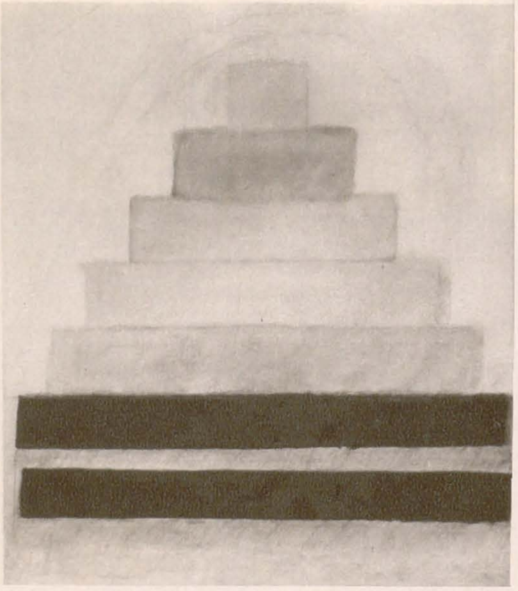
graficii[22]. O dezvoltare mai amplă ar fi necesară și pentru relevarea marilor progrese înregistrate de ilustrația de carte, de afișul cultural, social și politic, ca și de grafica aplicată sau de scenografie, în special de domeniile graficii, afirmate mai cu seamă în ultimele trei decenii și care poartă pecetea eflorescenței culturale a epocii noastre contemporane.
Urmărită în structurile ei evolutive, arta plastică românească a ultimelor trei decenii, hrănită în esența sa de filonul de sensibilitate și spiritualitate autohtonă, și-a îmbogățit considerabil gama registrului stilistic prin creșterea fondului de căutări și experiențe, în tendințele ei de conexiune și sincronizare cu elementele inovatoare, deschizătoare de noi orizonturi, specifice artei universale a secolului nostru.

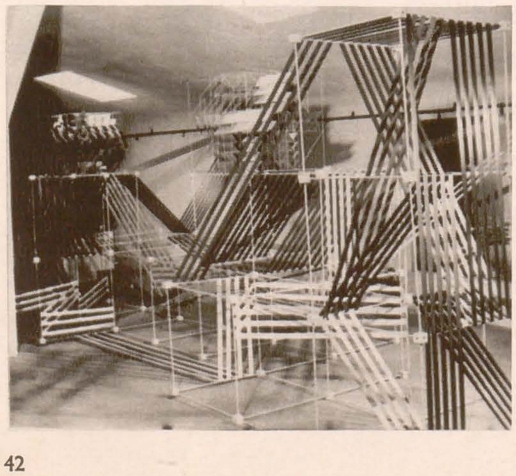
Brâncuși în sculptură, prin puritatea și universalitatea operei sale, iar Țuculescu în pictură, prin sugestiile viziunii sale expresioniste, trezesc un imens interes pentru fondul resurselor artei populare românești, fiind pilde edificatoare pentru generații întregi de artiști. În același timp, o suită de retrospective Grigorescu, Andreescu, Luchian, Pallady, Petrașcu, Tonitza, Șirato, Ion Țuculescu, Dimitrie Ghiață, și, în ultimul timp, expozițiile Catargi, Ciucurencu, Musceleanu, sau recenta expoziție a lui Brăduț Covaliu, întăresc convingerea în ideea permanenței și coerenței viziunii picturale românești pînă în zilele noastre. De asemenea, retrospectivele de sculptură « Brâncuși », « Paciurea », prin

[22] Pentru o viziune mai concludentă asupra situației și problemelor graficii din ultimii ani, se pot consulta cîteva importante articole și studii, publicate în revista *Arta*, ca de pildă: Anca Arghir, « *Repere în grafică — desenul* » și Iulian Mereuță, « *File dintr-un dosar al graficii românești* » (*Arta*, 1973, nr. 9, pp. 8—29).

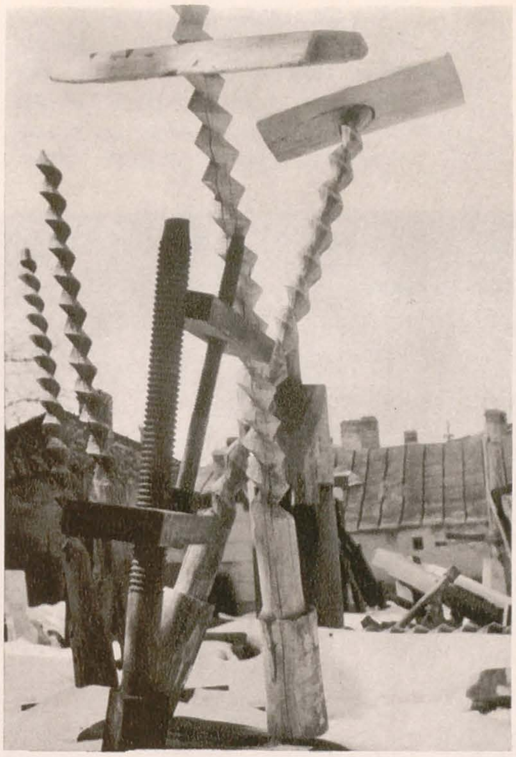


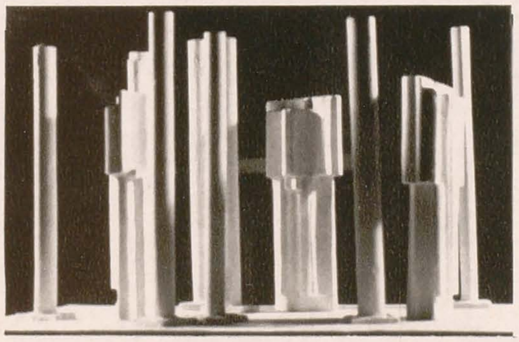
7. ION NICODIM: *Cîntare omului*, tapiserie (fragment).





1. *ION NICODIM: Muntele magic, ulei*
2. *OVIDIU MAITEC: Omagiu, lemn*
3. *GRUPUL SIGMA: Construcție spațială*
4. *GEORGE APOSTU: Fluturi, lemn*
5. *NAPOLEON TIRON: Unirea, proiect ghips*
6. *MIHAI BUCULEI: Soldat cu scut, piatră*
7. *CONSTANTIN I. POPOVICI: Electrificare*





înalta lor valoare au trezit un profund ecou în conștiința artistică și publică, precum și alte expoziții retrospective ale unor personalități marcante ale sculpturii românești cum sînt Romul Ladea, Milița Petrașcu sau Ion Irimescu. Dar acest proces continuu de decantare și de rememorare a tradiției nu este închis tendințelor de primenire, de aspirație spre noi soluții de expresie. Generația lui Ion Pacea, Ion Gheorghiu, Ion Bitzan, Paul Gherasim, Ion Nicodim, Sabin Bălașa, Ion Sălișteanu, Vasile Celmare, Vladimir Șetran realizează însemnați pași în acest proces de primenire a viziunii picturale, într-un moment important al evoluției sale.

Ultimele generații de pictori, sculptori, graficieni și artiști decoratori monumentaliști aduc un aport nu numai în stabilirea necesarului echilibru dintre diferitele genuri artistice, dar contribuie, pe o și mai largă arie de preocupări plastice, la eflorescența stilistică a artelor noastre plastice contemporane. Horia Bernea, Grigorescu Ion, Ștefan Cîlția, Sorin Ilfoveanu, Dimitrie Gavrilean — în pictură, Mircea Spătaru, Mihai Buculei, Florin Codre, Cristian Breazu — în sculptură, Dan Erceanu, Wanda Mihuleac, Valentin T. Ionescu — în grafică, Șerban Epure ca artist cercetător al relației artă-cibernetică, sau grupul « Sigma » din Timișoara, pentru a reaminti doar cîțiva din numeroasa generație de tineri foarte dotați, sînt sensibili și receptivi la aspectele cele mai noi ale sistemului de semne universal.

Expozițiile organizate în sala « Apollo », dar mai cu seamă la « Galeria Nouă », reflectă cele mai noi tendințe din plastica noastră contemporană, tendințe care sînt o mărturie a unor căutări și rezultate de autentică ținută artistică și de mare interes pentru mișcarea de idei, pentru elucidarea multiplelor aspecte ale creației artistice în relațiile ei cu gîndirea și civilizația epocii noastre, așa cum o dovedește, de pildă, excelenta expoziție « Artă și energie »[23].

GH. COSMA

---

[23] Expoziția « *Artă și energie* » este un nou exemplu de inspirată proiecție asupra unor tendințe actuale, înțelese în organicitatea lor cu tradiția națională și universală, tendințe foarte diverse și constructive, prin care se demonstrează sensibilitatea și spiritul creativ, neastîmpărul căutărilor ca și nevoia firească a artiștilor noștri de a investiga, de a descifra sensuri și idei ce privesc aportul artei la întreaga evoluție a civilizației umane. Concepția și organizarea acestei interesante expoziții se datorează biroului secției de critică, la propunerea lui Dan Hăulică.

DIALOGUL ARTĂ / CIBERNETICĂ

De milenii oamenii încearcă să explice actul creației — în particular al creației estetice. De secole se încearcă generarea automată a unor opere valoroase. În ultimele decenii cibernetica a dat un impuls nou atît preocupărilor interpretative, cît și celor generative în domeniul activităților umane.

Există astăzi o întreagă creație, pe care unii o consideră legată de matematică, de știință. « Le littératron » este o operă literară inspirată de posibila existență a unei mașini creatoare de literatură. Dar, alături de astfel de opere umane, cu motive inspirate de știința contemporană, există o întreagă producție de opere, care cer statutul operelor de artă, fiind produse de calculator.

Este dificil a rezuma lucruri complexe. Dar, pentru a fixa de la început unele repere esențiale, consider că este cazul a preciza că, după părerea mea, atît analiza cît și generarea operelor de artă cu mijloace matematice, automate sau în particular cibernetice, nu a condus la o situație fundamental nouă față de trecut. Cibernetica adoptă anumite poziții în ceea ce privește opera de artă, iar tot cibernetica, prin latura ei aplicativă, permite generarea unor producții care, fără a fi neglijabile, nu sînt însă nici capodopere.

Perspectiva cibernetică reprezintă momentul actual al unei milenare evoluții istorice, este un moment-cheie în istoria omenirii, inclusiv în domeniul creației artistice; ea marchează începutul unei noi ere. Sîntem martorii *începutului* acestei ere, care însă își va avea momentul de *înflorire maximă* undeva în viitor.

O simplă considerare istorică ne arată că arta începe cu zeci de milenii în urmă, prin opere rupestre. Ele sînt *figurative*, dar în grote (de exemplu Altamira) se găsesc și reprezentări nefigurative, al căror sens nu se cunoaște. Omul simțea nevoia reprezentării unor scene de vînătoare — ceea ce era în perfectă concordanță cu activitatea sa fundamentală — vînătoarea. Scene de muncă întîlnim și în vechea artă egipteană.

Omul reflecta în creațiile sale artistice elemente din activitatea sa curentă. Se pare că sensul direct predomină în faza inițială, față de simbolul care trebuia să inducă în planul semantic.

Evoluția realizată în aceste milenii schimbă însă profund mediul ambiant al omului. Tot mai mult omul este un citadin. Orașele tentaculare sînt o creație a omului, interpusă între om și natură; sînt de fapt natura actuală în care se mișcă omul, metanatura sa familiară. O lume în care simbolul ocupă un loc esențial. În același timp, din punct de vedere neurocibernetic se operează mutații în legătură cu ponderea tot mai mare a structurilor recente din sistemul nervos. Omul contemporan recurge în permanență la rațional. Activitatea bazată pe stocurile de programe date genetic își pierde treptat din importanță. Din acest punct de vedere, informațional, omul trăiește într-o eră nouă, era mediilor de masă, cu timpi caracteristici din ce în ce mai rapizi, ceea ce obligă și sistemul nervos la o activitate lipsită de redundanță, adaptată noilor condiții create.

Procesul de corticalizare înseamnă simultan un proces de înțelegere a structurilor esențiale, a legilor, dar și un proces de automatizare. Astfel încît în mod firesc devine mai susținut atacul rațiunii împotriva zonelor obscure ale activității umane. Se simte necesitatea unei formulări în termeni raționali a tuturor activităților umane.

Creația artistică poate fi tradusă în termeni raționali? Încercările de a matematiza, scientiza arta sînt vechi.

Studiind raporturile dintre artă și matematică nu credem că epuizăm domeniul esteticului. Încercările vechi și noi de a genera frumos prin metode pur automate, mecanice, nu au creat capodopere. Dar nu este mai puțin adevărat că încercările de a explica matematic domeniul artistic au permis, uneori, o mai bună înțelegere a strădaniilor spiritului uman de a descifra actul creației estetice.

Dar, nimeni, cred, nu își închipuie că se creează capodopere, sau chiar lucrări valoroase, fără o temeinică pregătire de specialitate.

Din punct de vedere istoric, încercările de a formaliza creația, de a găsi procedee automate de creație sînt destul de vechi. Catalanul Ramon Lull (sec. XIII) a propus, în *Ars Magna*, o metodă prin care se pot deduce combinațiile posibile între o serie de elemente date. Este precursorul metodei de generare *combinatorie* a operelor — fie ele filosofice sau de altă natură.

Probabil că muzica este totuși domeniul în care formalizarea a fost cel mai mult studiată. I se atribuie lui Mozart o metodă de generare a valsurilor prin aruncarea zarurilor. Totuși, maeștrii muzicii clasice chineze își demonstrau cu mult mai înainte virtuozitatea, compunînd pe baza numerelor produse prin aruncarea zarurilor. Iar în epoca noastră muzica aleatorie este o școală puternică.

Ar fi însă prea puțin să reducem relația artă-matematică doar la teoria probabilităților. Practic, toate domeniile matematicii sînt astăzi utilizate pentru a analiza operele de artă sau pentru a genera astfel de opere. Dar nici aceste încercări nu sînt de ultimă oră — așa cum am fi tentați să credem. Nu ne amintim de pătratul magic din *Melancolia* lui Dürer?

Pentru a trece din planul generalului în cel al concretului, al particularului, este indicat a ne raporta la unele manifestări de artă cibernetică semnificative.

Una din manifestările importante atît din punct de vedere teoretic — cît și în ceea ce privește efectele produse — este Polytopul de la Cluny, « acțiuni de lumină și sunete », organizate de Xenakis la Paris, în termele de la Cluny.

În marea construcție a termelor, pereții sînt îmbrăcați în interior cu o structură de tije metalice, care susțin o serie de obiecte rotunde. La început nu înțelegi despre ce este vorba, dar ulterior constați că e vorba de flashuri fotografice și de oglinzi de mare precizie. Numeroase difuzoare asigură organizarea unui spațiu sonor.

Ideea este simplă: flashurile sînt comandate după un *program*, realizînd fulgere stranii care aleargă pe pereți; oglinzile fac ca razele unor lasere (unu roșu, două verzi) să descrie, în interiorul termei, o ciudată pînză structură de segmente de dreaptă, colorate și mobile.

La intrare pare surprinzătoare lipsa oricărui mobilier: în vechea construcție există doar o mochetă pe jos și structura metalică de-a lungul pereților, ca o armătură interioară. Apoi, dintr-o cabină alăturată, operatorii pun în mișcare benzile magnetice, ce au înregistrat întreg programul.

Cu un timp înainte de începerea programului se repetă un act străvechi: în incintă se arde tămîie. Nu e vorba de nici un ritual, ci de o necesitate dictată de considerente fizice: spre a putea spațializa, vizualiza razele de lumină ale laserelor, este nevoie de o atmosferă încărcată cu particule în suspensie — amintim de Eminescu « în imperiul unei raze ». Este cunoscut faptul că Xenakis se preocupă în special de muzica aleatoare.

Aici, la Cluny, efectele erau multiple. În domeniul sonor, fiecare difuzor era doar una din componentele întregului sistem de produs sunete (înregistrate în prealabil pe benzile magnetice). Flashurile fulgerau, producînd

ŞERBAN EPURE: Impact de legi matematice sensibilizate

dîre luminoase ce se mișcau în partea superioară a structurilor, pe boltă. Apoi au intervenit razele laser, unul cu lumină roșie, altele două cu lumină verde. Un sistem de comandă făcea ca razele să se deplaseze în interiorul vechii clădiri, producînd un sistem de dîre, de linii colorate ce se aflau într-o permanentă mișcare.
Totul este situat în domeniul artei nefigurative. În anumite momente efectele erau puternice, de o mare încărcătură estetică. Pentru cei interesați se pot adăuga unele detalii: sistemul dispunea de 600 de flashuri și cam de tot atîtea oglinzi. Laserele erau modulate atît în plan, cît și în două planuri de semnale sinusoidale, ceea ce conducea la apariția unor figuri Lissajous. Sunetele erau sintetizate la 50 miimi de secundă, iar luminile comandate, la 40 de miimi de secundă. Mijloacele utilizate erau deci simple. Totuși, în decursul celor 20 de minute cît dura spectacolul, erau momente în care te simțeai prins de acest spectacol sui-generis.
O ultimă precizare: politop este numele ce se dă cubului într-un spațiu cu patru dimensiuni. Poate că Xenakis, acest artist născut la Brăila, prin numele dat spectacolului, a vrut să sugereze dimensiunile suplimentare pe care le introduce deliberat în acest spectacol, în fond « sunet și lumină ». Cu diferența că sunetele nu aparțin celui de-al doilea sistem de semnalizare, fiind generate aleator.

Dar, evident, există și alte modalități de estetică cibernetică. La Institutul de matematică instrumentală și aplicată din Bonn am asistat la mai multe experiențe de generare aleatoare a unor imagini estetice. Într-unul din aceste experimente, la un mare calculator era atașat un ploter, adică un dispozitiv care traduce direct, în linii colorate, curbele calculate de mașină. În circa zece minute ploterul a produs, semnat și datat două desene executate în maniera lui Paul Klee.
Desigur, în acest gen de experiență se procedează după un sistem standard: se analizează opera unui artist, reținînd anumite elemente considerate ca definitorii. În cazul în speță se rețineau segmente de dreaptă, triunghiuri și cercuri. Se dau, de asemenea, anumite reguli de asamblare a elementelor. În plus, intervine un generator de numere aleatoare care face ca fiecare nouă realizare să difere de cea precedentă.
A doua experiență se desfășura în legătură cu un tub catodic; pe ecranul său (asemănător cu ecranul unui televizor) apărea un punct ce se transforma într-o linie dreaptă, care devenea latura unui pătrat, ce era, de fapt, pînă la urmă, fața unui cub ce se mișca. Cubul, fiind un solid, are posibilitatea ca să se rotească în jurul a trei axe și să se translateze paralel cu trei axe. Are, deci, în total, șase grade de libertate. Reținînd însă numai rotațiile — avînd deci trei grade de libertate — se obțin anumite mișcări de o mare puritate a frumuseții abstracte, ce îmi aminteau de munca de creație a unui mare dansator în studioul său.

Raporturile dintre artă și știință sau dintre artă și tehnologie sînt foarte vechi. Este suficient să ne gîndim la canoanele sculpturii clasice elene, care încerca să descopere proporțiile perfecte între diferitele părți ale corpului uman. Mai aproape de noi, Renașterea aplică în mod consecvent geometria în creația sa.
În fond, fiecare epocă utilizează știința de care dispune, tehnologia existentă în acel moment. Platon era la curent cu știința epocii sale — dar aceasta însemna relativ puțin: geometria în spațiu și plan și aritmetica numerelor naturale. Teoria poliedrelor regulate era pe atunci vîrful științei.
Exact la fel s-a întîmplat cu « Secțiunea de aur ». Numerele lui Leonardo de Pisa (Fibonacci), în legătură cu această secțiune perfectă, au apărut relativ tîrziu, în secolul XII.
Aceeași situație se perpetuează în întregul ev mediu, epocă în care constructorii catedralelor utilizau în mod curent geometria pentru trasarea planurilor ca și pentru semnele lor lapidare.
Perspectiva — în fond un nou tip de geometrie — intervine ulterior, influențînd profund mulți artiști plastici.
Ar rezulta de aici că artistul zilelor noastre trebuie să recurgă la ecuații integrale pentru a genera frumosul? Nu pot da în acest moment un răspuns la această problemă, dar sînt mai degrabă tentat să răspund negativ.
Ne putem gîndi și la metodele matematice utilizate în alte arte. Muzica a fost prin excelență domeniul armoniei, deci și al armoniei matematice. Deși cercetările minuțioase ale lui Fuks au arătat o anumită signatură probabilistă în opera marilor compozitori — care se încadrează și în anumite structuri probabiliste.
Există astfel poeme, opere grafice, picturale și sculpturale. Dar, indiferent de produs, de natura sa, există ceva comun care trebuie pus în evidență: este procedeul general cibernetic de generare a operelor de artă.
Și încă o observație esențială: nu calculatorul produce opera, ci omul care dă programul calculatorului. În momentul de față calculatorul este doar instrumentul de care se servește creatorul, secretarul perfect care efectuează extrem de repede succesiunea de calcule indicată de creator, de artist.
Este drept că acesta este stadiul actual, iar unii ciberneticieni întrevăd posibilitatea ca într-un viitor îndepărtat calculatorul singur să genereze forme, fără intervenția omului (vezi și eseul nostru « Cele șase trepte ale sculpturii cibernetice » în « Omul informațional »).
În general, pentru a reduce lucrurile la esența lor primară, este vorba de a determina opera creată la cîteva elemente — numărul lor nu este esențial — care se îmbină în conformitate cu anumite reguli date, cu anumiți algoritmi. Calculatorul primește în memoria sa atît elementele primare, cît și regulile de operare, efectuează succesiunea de operații indicată de programator și produce în final ceea ce am numit « operă ». Poate fi o bucată muzicală, gen « Ariile Uraliene » (produse cu calculatorul sovietic URAL), sau « Suita Illiacă » produsă, generată, la Universitatea Illinois, pentru a menționa două din bucățile de început. Dar poate fi în principiu orice formă de artă, de orice activitate care utilizează anumite elemente combinate după anumite reguli.
Intervenția ciberneticii se face simțită chiar și în domeniul dansului — activitate pur umană. Cu precizarea că Mihai Brediceanu a obținut în S.U.A. un brevet care permite ca fiecare dansator sau fiecare executant al unei orchestre să meargă după ritmul său propriu, și nu în același ritm uniform cu toți ceilalți — așa cum era situația în regim clasic.

Creația estetică cibernetică nu se reduce însă numai la atît. La galeriile Apollo din capitală a avut loc un spectacol complex în care opere sculpturale din material plastic aveau iluminări interioare și rotații în conformitate cu un anumit program, totul fiind acompaniat de o muzică adecvată. Este deci o artă care pînă acum fusese statică (sculptura) și realizată din materiale opace — eventual colorate, ca statuile antice — care devine dintr-odată beneficiara unor noi și interesante posibilități, indisolubil legate de tehnologia contemporană.
Dar ciberneticienii vizează cu mult mai departe, la spectacole ambientale, la care zone mari — parcuri — devin sediul unor spectacole sunet și lumină, dirijate de calculator.
O altă direcție majoră este aceea a artei nefigurative cinetice participative, la care obiecte se mișcă, sunete se generează în parte după un program dat, în parte după reacțiile spectatorului, care se mișcă în jurul obiectelor expuse.
Dar însăși noțiunea de artă poate suferi transformări esen-

țiale. În fond, senzația estetică corespunde desfășurării anumitor programe în creierul uman. Iar astăzi există posibilitatea înregistrării anumitor activități cerebrale, a amplificării undelor produse de creier, a influențării directe a creierelor.

Modalitățile de expresie ale artistului contemporan diferă, în unele cazuri, în mod profund, de ceea ce cunoaștem de la generațiile anterioare.
Lucrul este firesc, deoarece întreaga ambianță a omului contemporan diferă de cea tradițională. Dacă, la începutul acestui secol chiar, legătura omului cu « natura » era încă profundă, astăzi, în marile centre urbane, această legătură este practic nulă. Omul trăiește tot mai mult într-un univers creat de el însuși. După milioane de ani de umanizare a hominienilor, după sute de mii de ani de umanizare a naturii, recent omul a trecut într-o etapă nouă în care își creează un univers propriu. Industrializarea, automatizarea, cibernetizarea, chimizarea — oferă tot atîtea posibilități de depășire a existentului natural.
Se ajunge în situația firească în care, după secole de gravură pe lemn sau metal, se trece la gravura pe linoleum și la gravura pe materiale plastice. Orice este posibil tinde să se realizeze. Existența unor puternice mijloace informaționale, teoretice și practice, nu puteau să nu fie utilizate de artiști și de teoreticienii artei.

Tehnologiile contemporane oferă noi posibilități de exprimare artistică. Nu se putea vorbi de arhitectură în sens contemporan înainte de a fi dispus de oțel și de beton ; sculptura în materiale plastice nu putea exista decît în epoca noastră etc. Fiecare progres tehnologic a influențat arta în general — indiferent dacă e vorba de culori noi, de procedee de iluminare scenică mai bune, de sisteme de amplificare sonoră etc. Spectacolul cel mai clasic beneficiază astăzi din plin de nenumărate achiziții ale tehnicii contemporane, fie că e vorba de prelucrarea sunetului sau de iluminatul electric.
În domeniul muzicii mutațiile sînt profunde, deoarece tehnica oferă posibilități nelimitate de generare a unor sunete cu timbre noi, nemaiauzite ; tehnica componistică beneficiază de aportul calculatorului care poate fi utilizat și pentru generarea sunetelor. Electronica are în general un cuvînt greu de spus în această direcție.

Pentru cibernetician, opera de artă este un mesaj destinat să producă anumite stări psihice în contemplatorul operei de artă. Desigur, nu este o noutate. Și Racine, în prefața la Berenice, afirma că opera de artă trebuie să placă și să emoționeze. Aceasta privind rezultatul urmărit. Dar deoarece opera de artă influențează nu energetic ci informațional, putem avea azi o viziune poate mai profundă, în orice caz diferită, asupra interrelației artist creator — operă de artă — receptor (contemplator) al operei de artă. Cibernetica ne oferă o schemă simplă a unei legături informaționale: o sursă *S* emite un mesaj, care după ce parcurge o serie de elemente — inclusiv un canal de comunicații *C* — ajunge la receptorul *R*. Teoria informației vorbește de « cantitatea de informație » a unui mesaj — avem deci cel puțin în principiu posibilitatea de a evalua cantitatea medie de informație pe care ne-o dă o operă de artă.
Dar trebuie să fim atenți spre a nu cădea în mai multe erori. Mai întîi teoria informației a fost elaborată pentru evaluarea schimburilor informaționale în sisteme simple, gen telegraf. Aici se urmărește întotdeauna valoarea medie, obiectivă, a informației. O telegramă de patruzeci de litere ne dă o informație exact de două ori mai mare ca o telegramă de douăzeci de litere și exact de douăzeci de ori mai mare ca o telegramă de două litere. DA și NU, din acest punct de vedere, dau exact aceeași cantitate de informație, fiind cuvinte de aceeași lungime.
Dar putem oare transpune direct aceste rezultate la opera de artă? Sînt convins că nu. În domeniul artei nu operăm cu astfel de valori medii, deci însăși ipoteza de bază nu este corectă.

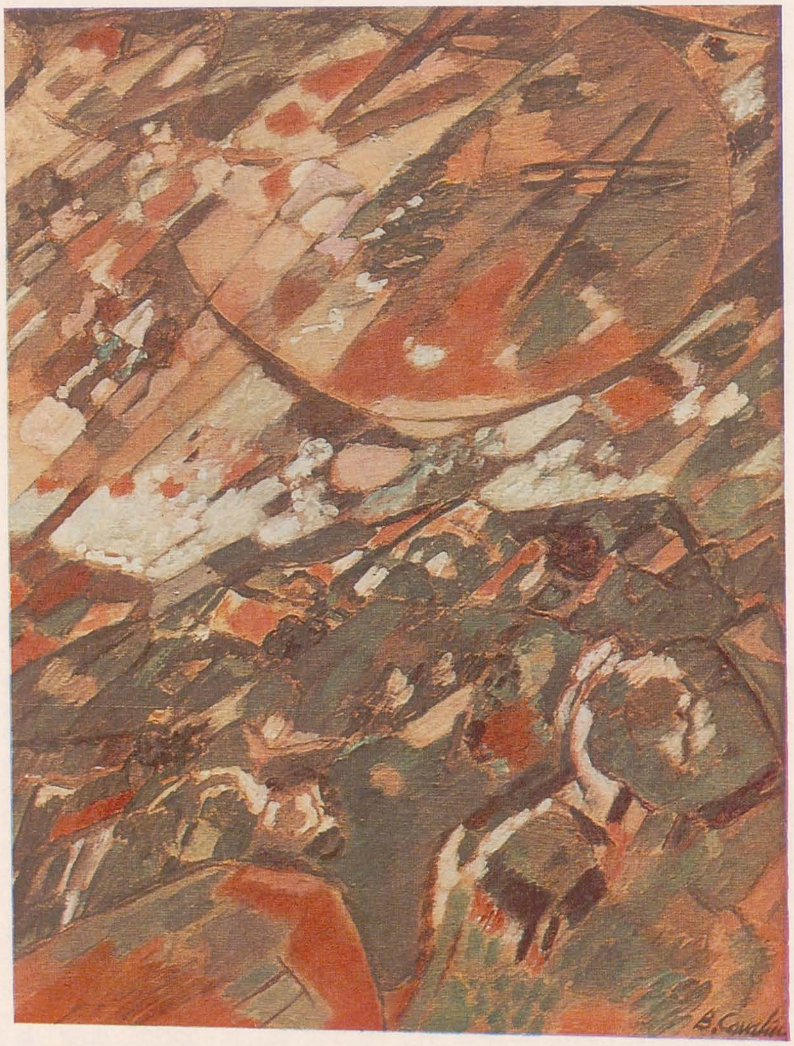
Un exemplu poate va fi și mai convingător. Măsurînd cantitatea de informație medie pe care o obținem dintr-un vers de Eminescu s-a găsit o valoare exact aceeași cu cea rezultînd dintr-un vers de Arghezi. Deci, din punct de vedere informațional — în sensul cantității medii de informație — cele două opere literare sînt echivalente. Dar nici un om educat nu poate afirma că pentru el cei doi poeți nu prezintă diferențe specifice esențiale. Ceea ce arată doar că acest instrument de lucru — entropia — este foarte util în anumite domenii de activitate — în tehnică, în lingvistică — dar nu în evaluarea pe această cale a operelor literare.
Dar ar fi probabil o atitudine nejustă să ne oprim doar la această concluzie negativă, fără a încerca, în continuare, să descifrăm elementele obiective și evaluabile din opera de artă.
Ne vin în minte tentativele secolului trecut de a experimenta esteticul. Testele au condus doar la concluzia, controversată și ea, că în mod natural omul preferă dreptunghiurile la care raportul laturilor se află în proporția secțiunii de aur. Mult prea puțin pentru a explica complexitatea sentimentelor pe care ni le dă o operă de artă.
Desigur, tentativele teoretice de explicare matematică a frumosului, a capodoperelor, continuă. Cik Damadian a efectuat numeroase studii în care urmărește punerea în evidență a unor legi aritmetice privind punctele-cheie ale unor tablouri celebre, ca și proporțiile altor opere plastice. Este teza generală conform căreia artistul inițiat în tainele aritmosofiei își precalculează, își predimensionează opera, sau măcar punctele ei sensibile.
Indiferent că acceptăm sau nu astfel de teze, opera de artă este un mesaj.

Perspectiva cibernetică ne arată clar că mesajul are un destinatar, un receptor cu anumite calități. Degeaba aplicăm un semnal de televiziune unui receptor de radio, sau încercăm să prindem un program atunci cînd sîntem acordați pe alt canal. Ceea ce arată că opera de artă se adresează *unui anumit tip* de receptor, adică unui om care are o educație ce îl face apt să interpreteze just mesajul artistic.

Anumite concluzii se impun. O primă constatare este evidentă: știința și tehnica, în general, cibernetica, în particular, oferă astăzi creatorului — indiferent de domeniul său de activitate — modalități de exprimare inexistente. În al doilea rînd, în ceea ce privește dialogul creator-spectator, el nu se schimbă fundamental, rămîne practic neschimbat: consumatorul de artă are nevoie de frumos, de mesaj estetic și nu are cum să știe modul în care a fost produs acest obiect al contemplației sale estetice.
Calculatorul nu creează: el execută doar programe date. Uneori aceste programe sînt simple, alteori complexe. În nici un caz calculatorul, cibernetica nu elimină talentul, îndemînarea tehnică a artistului. Cel mult el preia munca de rutină pentru care s-au elaborat algoritmi.
Dar posibilitățile pe care le oferă calculatorul, cibernetica, sînt atît de mari, limitele impuse artistului de anumite canoane au devenit atît de laxe, materialele și facilitățile tehnice atît de bogate, încît cu drept cuvînt putem afirma că asistăm la nașterea unei noi epoci în creația artistică — a creației în general.

EDMOND NICOLAU

UN BRĂDUȚ COVALIU NOU, ȘI TOT ASEMENI CU EL ÎNSUȘI



BRĂDUȚ COVALIU LA 50 DE ANI

Ion Brăduț Covaliu (n. 1924) are o biografie exterioară care ar putea încărca greu memoria celui pus să i-o recite: de la prima lui participare, la 19 ani, la un salon oficial, și pînă la vernisajul expoziției sale recente de la Dalles, prin care și-a sărbătorit în chipul cel mai firesc, modest și activ, cincizeci de ani de viață, numărul manifestărilor la care a participat, în țară și peste hotare, ca și amploarea expozițiilor personale, este impunător. Artistul are o putere de lucru ieșită din comun, cu tot timpul consacrat obștei, de 15 ani, și are ca un fel de forță de expansiune, asemeni modelului de univers propus nouă de către știința modernă; pare că în el sălășluiește un nucleu de iradiație, capabil să ne populeze cu particule de ordin estetic pînă și cele mai rarefiate zone ale existenței noastre banale în genere, apt adică să dea spațiului din jurul său virtuți magnetice, de cîmp de circulație a unor electroni sui-generis, ce convertesc în frumos jur-împrejurul, sau îl dublează cu sensuri de confesiune muzicală tradusă optic. Dar o biografie exterioară conține ani, (adică date, cifre) și locuri, adică nume proprii geografice, și referințe la maeștrii urmați ori admirați, adică alte nume și citate din critici, cu semnături, adică tot indicații onomastice, așa că un dicționar de biografii astfel concepute concurează cartea de telefoane. Cifre, nume de persoane și nume de locuri, nu pot niciodată singure reda esențialul, care ar sta, mă rog, în sugestia, încăpută în cuvinte, aspre conținuturilor de conștiință incluse în imaginile forjate de artist, și asupra chipului cum se constituie în structuri aceste imagini. Brăduț Covaliu are o biografie lăuntrică, bine înțeles, ca tot artistul și ca tot omul, de la un nivel de evoluție încolo, și ea e citibilă direct din opere, într-alt chip sufletesc, altfel decît din algebricul joc al numerelor și simbolurilor literale.

Am încercat cîndva, în mai multe etape, să o fac prezentă, și m-am oprit la un mod poate cam naiv, cam prea exterior încă, de a o concretiza pentru cititorul ce nu i-ar fi văzut direct operele, arătînd că pictorul peisajelor foburiene ori semirustice al cartierului său de pe atunci, strada Cireșului sau Plantelor, sau altele ca ele, a descoperit treptat că lumea are și alte priveliști, datorită călătoriilor, care l-au purtat din Scandinavia pînă pe coastele mediteraneene, de pe Tamisa și Sena pînă în Urali și Caucaz, schimbîndu-i tiparul de croi peisagistic ca și sentimentul participării la viața întregului.

Cînd echivalența dintre arhitectura geologiei fiordurilor și cea a Parthenonului s-a făcut în spiritul artistului, schimbarea viziunii, mai întîi perceptibilă tematic în special, s-a făcut simțită în adîncurile motivului vizual. Revăzîndu-i, îndată după ultima expoziție și atelierul de la Balotești, construit cu dragoste între tufe de trandafiri și de viță de vie, pe malul lacului și sub un clopot de cer valah cu buza circumferinței pe care se sprijină de pămînt bolta albastră, vizibilă pe tot rotogolul ei de 360 de grade, am înțeles și mai bine că Brăduț Covaliu s-a mutat de pe o stradă cu număr și dintr-un cartier de comună, găsibilă pe hartă, în centrul lumii, cu care nu mai poate să nu comunice și arta lui, cum îi comunică inima și mintea. Dacă aș fi un lexicograf de tip Benezit sau Vollmer, aș înregistra datele noi lîngă cele vechi și aș aștepta să vină altul să-mi tragă linia de fracție și să-mi calculeze cîndva, ipotetic, cîtul. Dar în orice critic, zice-se, doarme (mai mult sau mai puțin adînc) un artist, și bătăile pulsului consangvin îl trezesc și-l fac să mijească ochii, a dor de vedere. Faza actuală a lui Brăduț Covaliu îmi trezește euritmii și aritmii cunoscute din bătăile multor inimi pe care le-am ascultat cu urechea sufletului lipită drăgăstos de coșul unor piepturi, ce n-aș fi acceptat, cu prețul vieții, să mi le lipsească oricine-ar fi să fie, de aerul întreținător al arderilor, conservatoare și mistuitoare de-o-potrivă. Regăsesc în unele opere ale prietenului meșter în cîntece intrate pe sub pleoape în suflete, timbrul care-a dat preț lirismului de cea mai bună calitate în cultura românească, nu numai literară, prezent și-n Eminescu, Arghezi, Blaga și Brâncuși, prezent și-n Enescu și Petrașcu, și-n arhitectul casei din Oaș, cu proporții de megaron protohellenic camuflat sub căciula de blană a păioaselor, negre de ploi și de ani, menită să-i disimuleze sub un aer de relativ utilitar, dragostea de frumusețe absolută. Brăduț mi-a mărturisit, în cursul unui drum prin Ardeal, că toată muzica universului, ce-l invadează pe rapsod de obicei în stările de har, îi este accesibilă, la nevoie, și-n pauzele dintre două participări la jurii, furișată în retină, fie și prin parbriz. Cînd am înțeles că faza lui ultimă, revelată mai întîi publicului la expoziția din Constanța, și-a stabilit o simbolică predilectă, — metafora străveche a Pegasului, rareori totuși la Covaliu înaripat altfel decît prin cabrările la care-l împinge avîntul nestăvilit de nimic și neajutat în nici un fel din afară, mi-am dat seama că meșterul demonstrează, odată mai mult, și cam tuturor și poate nimănuia, că integrarea în spiritul unei contemporaneități, cu valențele ei de eroism bineștiute, înseamnă tot atît instalarea într-o stare de spirit convenientă, într-o dispoziție sufletească stenică, activă, optimistă și nemăsurat mai encomiastică, mai laudativă implicit mai aproape de imn și de odă decît orișicare construcție gramatical corectă și lexical traductibilă taman cum și-au făcut toți obiceiul s-o traducă, după un cod impersonal, telegrafiabil prin formule. Caii lui Brăduț Covaliu, căutați, asemeni cailor lui Géricault și Delacroix și Constantin Guys și Edgar Degas, pentru ceea ce presupune saltul lor de patrupezi năzuind la mersul vertical, în două picioare, ca al ființelor desprinse de tîrîtul pe pielea paludermică a Terrei, adică pentru plusul de împlinire posibilă visat de o conștiință, sînt o efigie definitorie, rezumativă și eficientă mai bine prin obsesiva repetiție, a unei stări general resimțite de noi toți, astăzi: starea de a fi al unei epoci și al unei țări ce se configurează după un model lăuntric de vis activ, realizat pas cu pas — mai bine zis salt cu salt. Calul, omniprezent în pajiștile cerului de pe dinlăuntrul artistului, este acordul lui de final al simfoniei a 9-a, și asta face cît toate «tematicile».

ION FRUNZETTI

1. *Între cer și pămînt*, ulei, 1974 2. *Marele șuvoi*, ulei, 1973

REFLECȚII ÎN EXPOZIȚIA LUI BRĂDUȚ COVALIU

« Au spart cerul
În buestru armăsarii. . .»
(Brăduț Covaliu: POPAS)

De cîte ori reflectez la pictura lui Brăduț Covaliu (căci am avut de-a lungul anilor infinit mai multe prilejuri de a medita asupra ei decît am avut posibilitatea de a-mi transcrie public impresiile), desfășor în minte o retrospectivă cu tablouri pe care memoria le-a însăilat pe firul etapelor străbătute de artist pînă azi. Și de fiecare dată am sentimentul că, poate mai mult decît la oricare din pictorii noștri, aceste etape au exprimat, într-un fel nu totdeauna explicit și direct, dar negreșit consecvent, însăși evoluția plasticii noastre contemporane, cu problematica ei adesea contradictorie, modulată de inflexiuni uneori lirice, alteori epic—dramatice, peste care, cu puține excepții, și-a pus amprenta ceea ce ne-am obișnuit să numim simțul tradițional al măsurii și cumpănirii. Cînd a debutat, cu un talent care nu lăsa loc îndoielii, Brăduț Covaliu, discipol entuziast al lui Steriadi, de ale cărui sfaturi a știut să profite fără să se nege pe sine, părea să facă parte din familia marilor sensibili. Cred că la ora aceea și făcea. Cu timpul, însă, un fel de răzvrătire cerebrală împotriva a ceea ce i se va fi părut că sacrifică numai și numai pe altarul sensibilității a operat în cugetul său. Calităților de materie, acelei densități minerale care îi caracteriza pasta, mai ales în peisaje, le-a preferat tot mai mult ordonarea compozițională, jocul aproape geometric al liniilor și suprafețelor, împrumutînd cîte o dată figurărilor sale un hieratism straniu, de o severitate rebarbativă, susținută de aspectul foarte mat al culorilor, la rîndul lor temperate, cînd nu chiar izbitor de austere. Spre abstract n-a înclinat Covaliu, ci mai degrabă spre niște sinteze foarte pronunțate, care păstrau obiectelor o semnificație preponderent simbolică și le reducea considerabil caracterul descriptiv și funcția reprezentativă. Desigur, evoluția aceasta nu s-a desfășurat rectiliniu, fără oscilații dictate de natura complexă a problemelor și de solicitările multiple pe care le nasc soluțiile picturii contemporane ; dar întotdeauna s-a putut recunoaște la Covaliu o continuitate de expresie, dictată de impulsul său liric și de atașamentul funciar pentru anumite valori ale gliei, totul supus acelui sever corectiv de compunere și organizare — și mai ales de ritmare — pe care l-am amintit. Aproape nu a existat expoziție a sa în ale cărei imagini să nu se poată identifica ceea ce el ne spune într-o poezie:

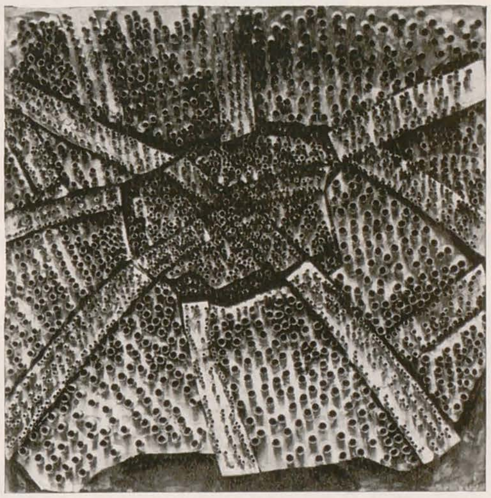
« Casa mea e pămîntul
Pămîntul negru care m-a născut.
. . . . .
Casa mea e
Cîmpia, o vale, un munte și-un deal,
Un codru
Sub cer albastru.
Casa mea e pămîntul
Bătrînilor, bunilor mei și-al nostru
Și-al celor ce,
Sărutîndu-l, vor adormi în el ».

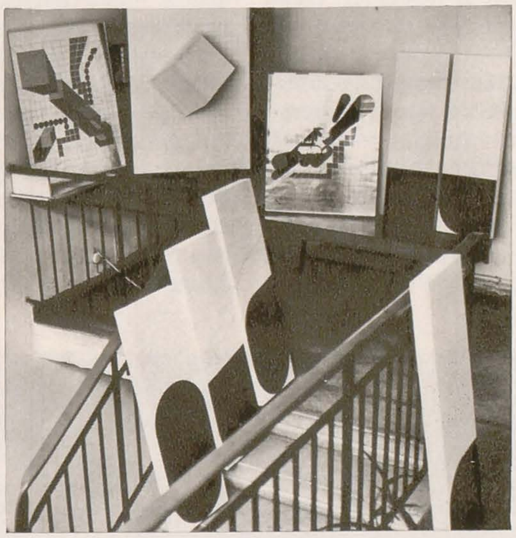
În expoziția de acum, tablouri cum sînt *Cătunul*, *Colinele verzi*, *Dimineața în sat*, *Casa feciorului*, mă duc cu gîndul la tot ce conțin cuvintele de mai sus, cu — firește — acel plus de simțire pe care numai imaginea picturală îl poate comunica, simțire străbătută de un elan tradus la Covaliu mai cu elocvență prin ritmurile culorii și liniei decît prin cele ale cuvîntului. Apropierea între unele și altele am făcut-o numai pentru a sublinia substanța lirică a acestui elan și rădăcina prin care își trage sevele, în cuprinderea unui registru emoțional (propriu artistului) mai vast și mai etajat decît s-ar putea deduce din afirmațiile mele. Consider că — eliminînd unele excepții — tablourile lui Covaliu din ultimii ani (1970—1973) ilustrează o etapă în care echilibrul și energia, fiorul poetic și înțelesul simbolic, impetuozitatea ritmului și temperanța culorii, avîntul mișcării și ponderea statică, traduc nu numai sensibilitatea și gîndirea specific picturale, ajunse la un invidiabil grad de serenitate, ci și o concepție asupra vieții și bucuriilor ei. În această privință semnul « cailor », sub care se situează în principal ultima expoziție, apare dătător de măsură — și tablouri ca *Desfășurare*, *Salt*, *Vîrtej*, *Spre soare*, *Întoarcerea spre zenit*, *Marele șuvoi*, *Cai în pădure*, se pretează la o polivalentă descifrare de sensuri și analogii exprimate metaforic. Vitalismul unor astfel de imagini a fost încă de mult remarcat la Covaliu în alte ipostaze ale lor. De data aceasta el se asociază și cu un anumit grad de finețe, care nu se rezumă la ingeniozități de paletă, ci vizează însuși limbajul noțional al sugestiei, operînd mai reușit ca oricînd cu mijloacele poetului. Exemple se pot da nu numai din tematica cu cai, ci și din aceea a peisajului pur, fie că e vorba de un tablou mai pretențios, ca *Amplitudini*, sau de imaginea mai modestă a *Mării în larg*, unde pe de o parte ritmul, pe de alta calitatea culorilor și a raporturilor dintre ele, converg spre afirmarea nu doar a unei trăiri, ci și a unei atitudini, a unei situări în raport cu realitatea, cu natura, cu ceea ce ele pot oferi.

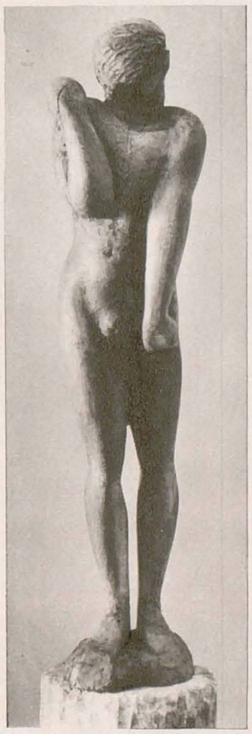
Întoarcerea spre zenit, ulei, 1972

Expoziția lui Brăduț Covaliu cuprinde și cîteva tablouri de evocare istorică în a căror descriere și cîntărire nu voi intra aici, căci problema necesită o incursiune mai amplă, cu variate situări în context, ce nu pot fi despărțite de întregul drum al artistului. Mă opresc însă la acel *Bălcescu* cu subtitlul *Departe de țară*, unde nostalgia, împletită cu o undă de vis, pare să împrumute eroului și sentimentelor sale ceva din dorul de glie chiar al lui Covaliu, așa cum îl evocă versurile sale citate la început.

RADU BOGDAN







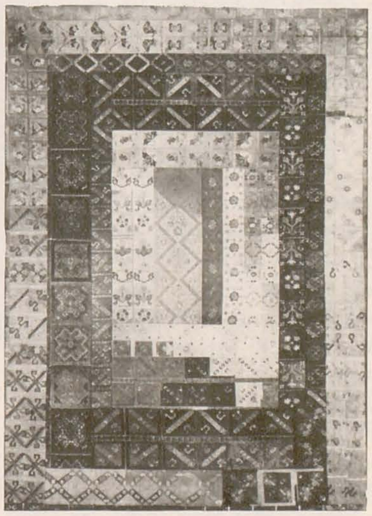
muzeul

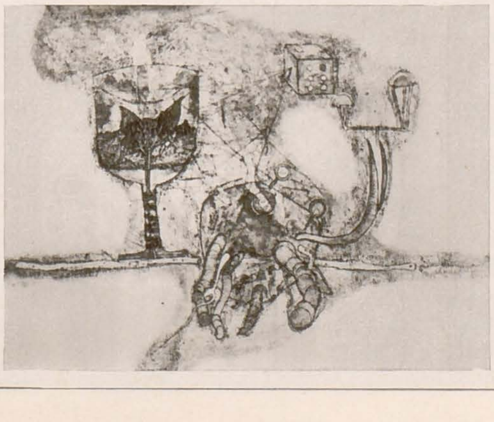
laboratorul

șantierul

galeria

CRONICA





CRONICA

NAPOLEON ZAMFIR

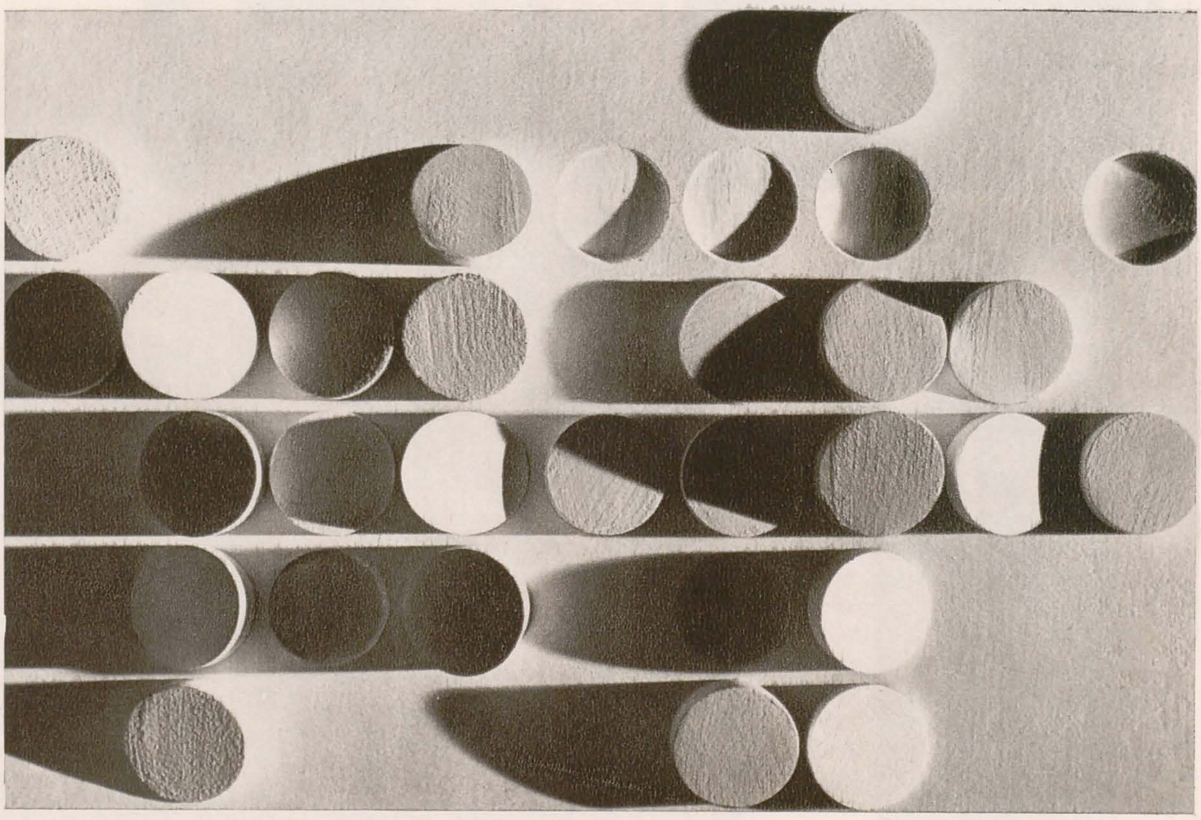
GALERIA NOUĂ **MAI 1974**

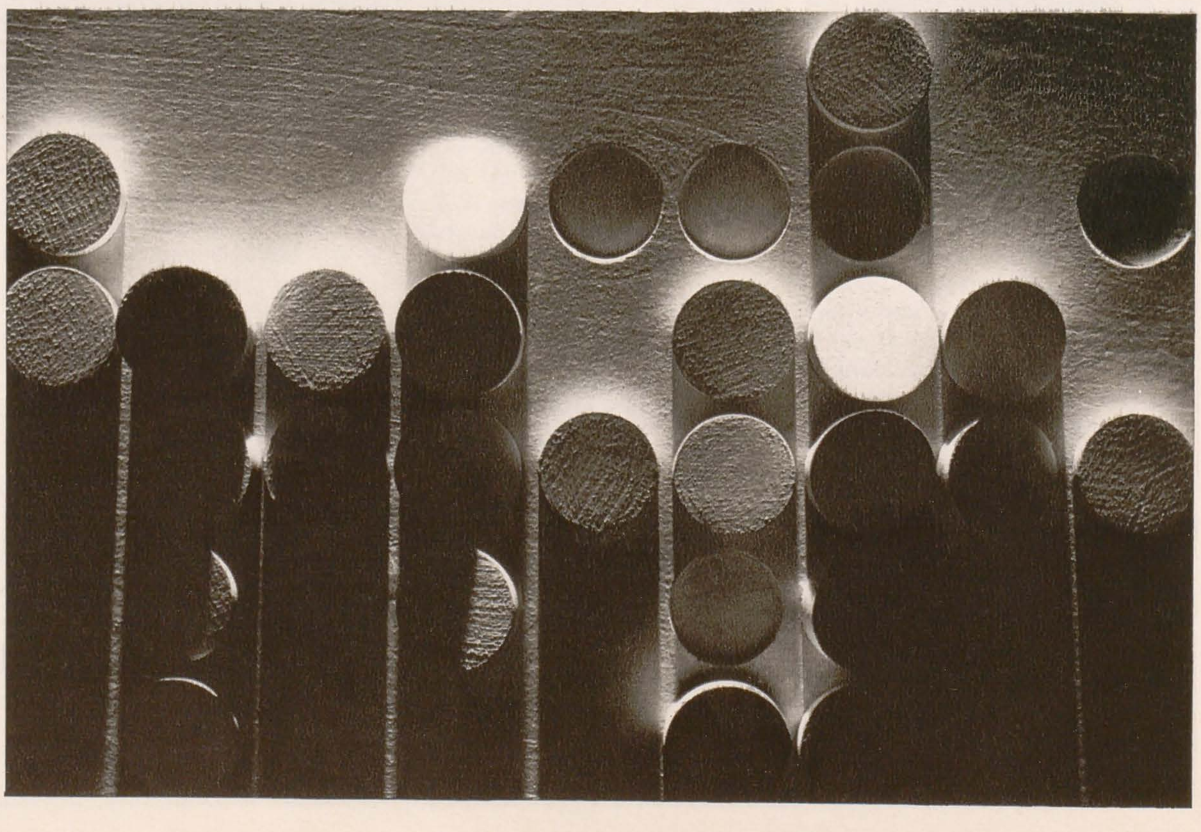
Demersul Napoleon Zamfir afirmă conștiința apartenenței la un ecosistem dat, ai cărui factori determinanți sînt: omul, ființă socială, angrenat într-un proces de producție, constructor și producător de bunuri ; uzina, timp și spațiu al procesului muncii organizate superior ; și, prin extinderea preocupărilor de intervenție a artistului în spațiul social, ambientul, o anume zonă a acestuia, destinată destinderii. Succesiunea muncă-odihnă, în locuri diferite, adecvate specificului activității umane, exprimă o posibilă variantă a procesului existenței în societatea noastră socialistă, artistul explicînd rolul pe care este chemat să-l îndeplinească sau a cărui îndeplinire și-o asumă, deopotrivă în realizarea și utilizarea cadrului.

Demersul Zamfir, sever controlat de criteriul funcționalității, se consumă în domeniul ipotezelor, al propunerilor, însă verificabile în practica socială.

În situația dată, are deplina libertate de a selecta. Zamfir își precizează « ideea », o singură idee conducătoare: « creșterea » (proprie celor mai diferite forme de manifestare a activității în societatea socialistă multilateral dezvoltată) ; și îi alege spațiul concret și timpul concret elocvent: incinta oțelăriei cu laminate, proces al producției industriale spectaculos, devenit loc comun prin intermediul fotoreportajelor de presă ori al jurnalelor cinematografice de actualități, totuși impresionant la fiecare revedere. Cu datele furnizate de această realitate artistul tentează organizarea unui sistem vizual de comunicare. Procesul creației (cu caracter demonstrativ) se desfășoară în etape, fiecare odată încheiată afirmîndu-și, prin funcționalitatea rezultatelor obținute, autonomia. Recepția rezultatelor tuturor etapelor procură însă deplina satisfacție estetică (într-o prezentare de tip expoziție).

Pornind de la o realitate dată, interpretînd-o în imagine artistică, de la bun început de o iconicitate mediată, subiacentă, Zamfir atenuează treptat gradul de iconicitate al imaginii de la redundanța maximă (a fotoreportajului) la informația maximă (a compoziției abstract-geometrice). În raportul dintre datele realității și compoziția artistică există un numitor comun, o permanență: ritmul, care asigură tot timpul o anume situație de echilibru (expoziția s-a și intitulat « Ritmuri industriale, ritmuri geometrice »). Ritmul este, de fapt, factorul care susține tot timpul imaginea, comunicînd ideea de creștere: și atunci cînd, transpunînd spațiul (oțelăria) în plan și simplificîndu-l, Zamfir folosește o combinație de diferite tipuri de perspective; și atunci cînd operează exclusiv cu elemente geometrice pure, a căror organizare în sensul unei creșteri devine propice susținerii unui grafic de producție, care poate fi utilizat în incinta uzinală spre a informa permanent despre rezultatele obținute în muncă. Important este faptul că permanent artistul propune și respectă o serie de raporturi matematice (simple: 1/2, 1/3, 1/10 ș.a.) care-i permit să dezvolte o infinitate de compoziții cu obiective bine precizate. Imaginile astfel realizate (și executate cu o acuratețe exemplară) pot primi o funcție precisă și adecvată unei varietăți a mesajului din spațiul uzinal.

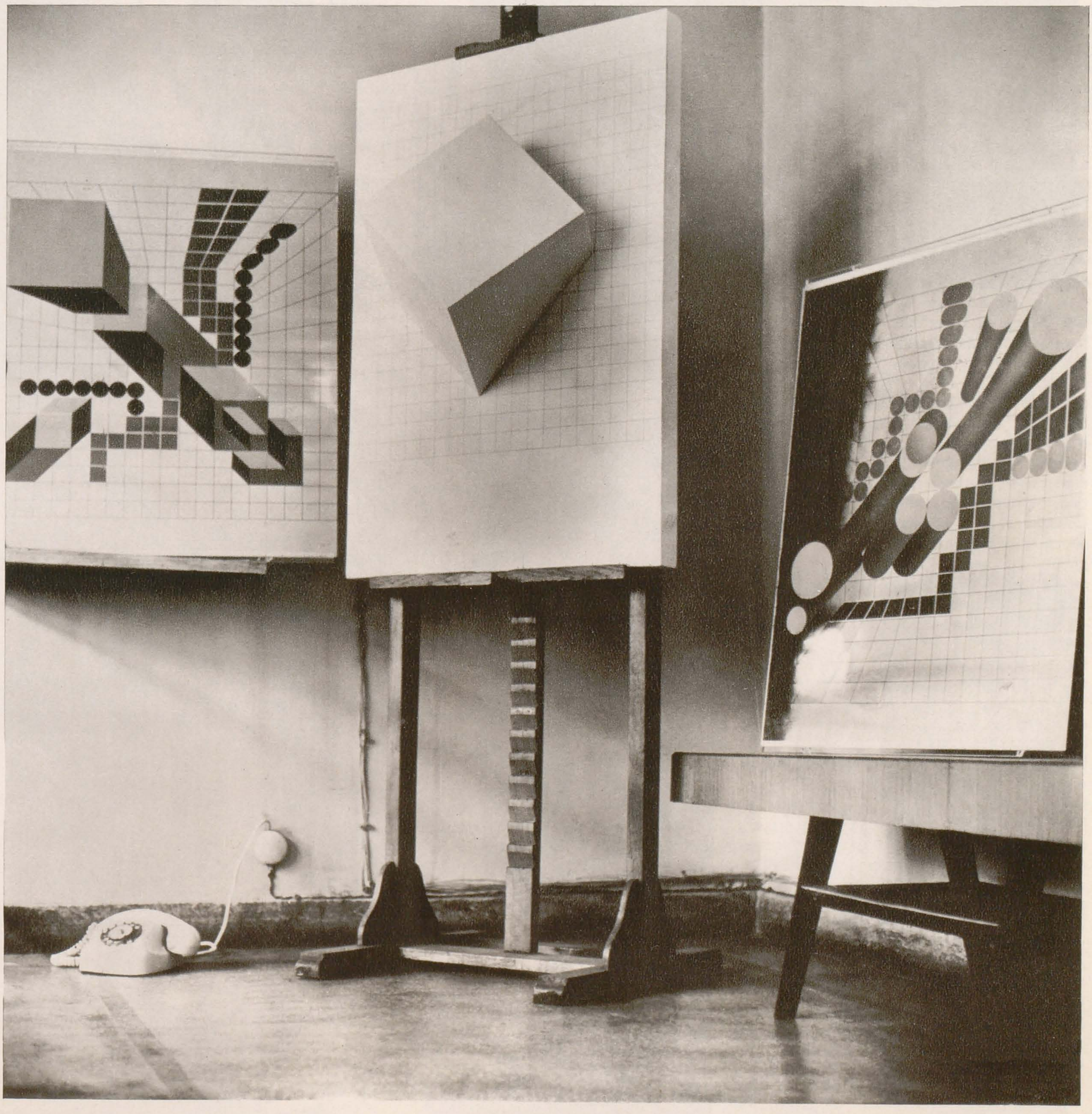




Ele se bazează pe unele date fixe (raporturile matematice) și pe unele variabile, supuse fanteziei și imaginației creatoare (distribuirea formelor geometrice în compoziția plastică), de neînlocuit prin computer și programare. În stadiul în care artistul atinge pragul geometriei pure și operează numai pe baza raporturilor dintre ele, imaginea nu mai are, aparent, nimic de comunicat. Este însă și momentul cînd artistul renunță la a mai transmite un anume mesaj, părăsește incinta uzinei și abordează locurile destinate destinderii. Este momentul în care Zamfir (sîntem tentați să ne exprimăm astfel) descinde din plan în spațiu. Raporturile matematice odată stabilite îi permit să construiască volume geometrice, să le secționeze și să obțină, din combinarea lor, expresii plastice spațiale noi. Este cazul machetei pentru compoziția ambientală destinată Taberei internaționale a studenților de la Costinești. Combinația jocurilor de trunchiuri de cilindru, secționate la un grad diferit de înclinație și orînduite pe cadrilajul suporților verticali care structurează ansamblul, realizează o « muzică » volumetrică în permanentă vibrație. Vibrația este declanșată de un factor nou care intervine: sursa de lumină. Astfel, nu este o simplă compoziție geometrică de implantat pe malul mării. Desigur, obiectul nu mai are menirea de a transmite mesaje cu caracter stimulativ într-un proces de producție.

Dar, în vecinătatea de calm ori de agitație a peisajului marin va invita la destindere comunicîndu-ți, sub semnul destinderii recreative, ordinea desăvîrșită a geometriei, a naturii, a vieții.

HORIA HORȘIA



ION CONDIESCU

RETORICA ANTICALOFILĂ

Efigia lui Eminescu în ipostază nocturnă (proiectată în orizontul romantic al morții) nu contrazice reprezentarea « Luceafărului » (realizată optim în sculptura lui Anghel). Ion Condiescu dezvăluie a doua față a mitului bifrons eros-thanatos, ireductibilă dualitate cuprinsă în plenitudinea romantismului. Șocul pozitiv produs de lucrarea lui Condiescu nu-i efect de imprevizibilă eminescologie plastică, așa cum s-a citit în grabă, ci efect al unei concepții insolite despre « monumental ». Anticalofil, contrariind — mai mult indiferent decît polemic — clișeul didactic despre solemnitatea Monumentului, sculptorul nu ignoră de loc puterea retoricii vizuale ; dimpotrivă, în spiritul pragmatic al viziunii compozite, întrunește cîteva categorii istorice ale stilului, cîteva funcții semantice consfințite, și le articulează după explicita nevoie a pledoariei. Figura omului (cap, mîini, picioare) este « relicvă », modalitate veristă garantată de mulaje corporale — valorizînd calitatea portretistică surprinzătoare a măștii mortuare conservată la Muzeul literaturii române. Blocul torsului, cioplit în lemn și patinat, citează expresionismul gotic naiv, cu excesul lui patetic de adevăr al gestului, autist gest, o adunare spre sine. Soclul, frust și masiv, mimînd alura unui sarcofag în care torsul e pe cale de a coborî, simulează stilurile hieratice, indicînd transcendența.
Celelalte lucrări din expoziție sînt marcate de spiritul luptei cu fatala filogenie « arta-născută-din artă », Condiescu încercînd să i se sustragă ; de fapt, e o luptă cu endoxele Marilor Stiluri, o luptă cu memoria (ciclul « Măști » conține anti-portrete, figuri întemeiate pe efecte de anti-climax), dar procesul intentat clișeelor pledează în numele dialecticii și nu în numele demolării ; chiar și alibiul de ingenuitate, principiul « tabula rasa », ca endoxă a avangărzilor negatoare, e discreditat prin gestul de a recupera Marile Stiluri într-o sintagmă funcțională nouă, cum e piesa de rezistență a expoziției, Eminescu. Următorul text, decupat din opera patriarhului filosof al culturii, Whitehead, poate explica pozitiva calitate, pentru noi, a acestei atitudini de resemantizare critică a limbajului artei: « Arta unei societăți libere constă în primul rînd în menținerea unui cod simbolic; în al doilea rînd, în înfruntarea revizuirii, spre a se asigura că acel cod răspunde obiectivelor ce satisfac o rațiune luminată ». În sculptura lui Condiescu — devine clar — puterea de șoc e puterea paradoxului, nutrit cu înțelepciunea de a accepta evoluția în artă ca actualizare succesivă a potențialului de expresie intrinsec formelor primordiale.

ANCA ARGHIR

« OBSESIA EMINESCU »

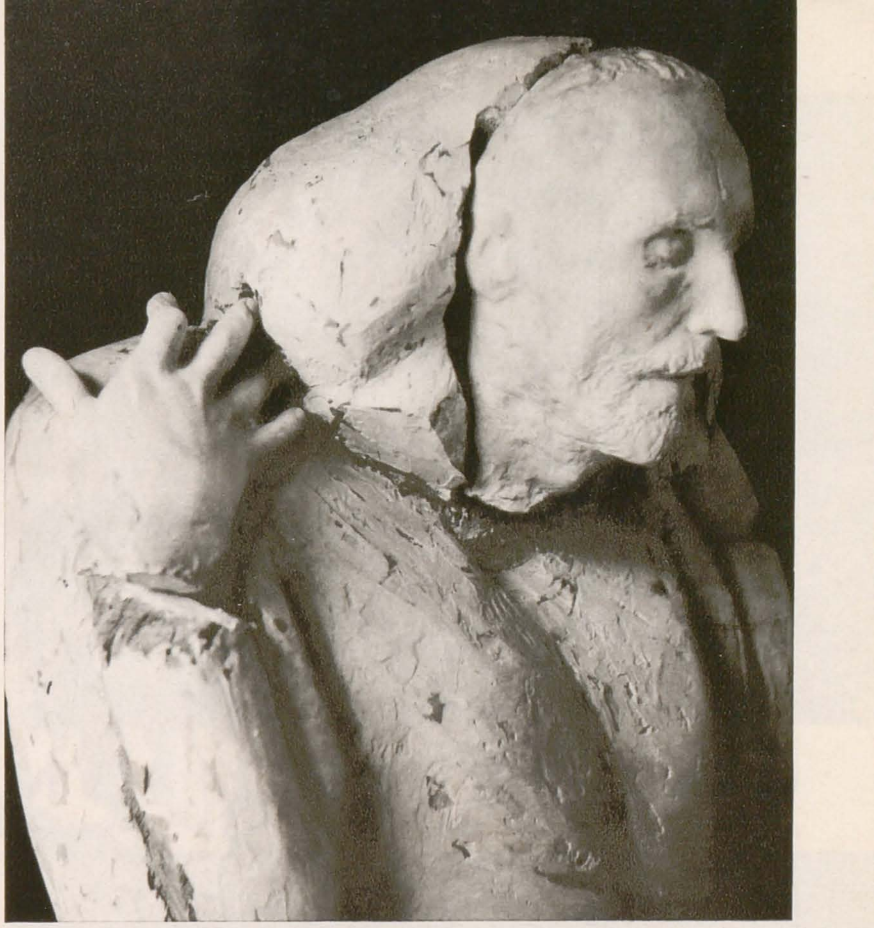
Deși Eminescu constituie una din « marile imagini » prin care ne recunoaștem ca identitate spirituală, o imagine ontică a ființei noastre celei mai din adînc, celei mai nepătrunse, pînă nu demult « lectura » operei sale nu intrase încă în cîmpul sensibilității noastre plastice contemporane. Un scriitor de acută intuiție precum Radu Petrescu analizînd odată « fața geniului »* văzută de sculptori, afirma, cu sagacitate, că . . . « singurul portret posibil este al operei » [. . .]. Dar, spunea el, comentînd bronzul Anghel, « opera lui nu se constituie doar din fulger vertical, hyperionic, ci și din tendința contrară, a pierderii în adîncul oceanului, acest cer întors, a regresiunii pînă la anulare. [. . .] Cele două ipostaze eminesciene trebuie sintetizate. Dar sinteza o și avem, este masca mortuară. Sculptorul care ar porni direct de la ea, îndrăznind doar să-i ridice grelele pleoape și să-i întoarcă asupra lumii privirea dusă (dar să inventezi privirea unei astfel de fețe!) ar face opera pe care o așteptăm [. . .] ».

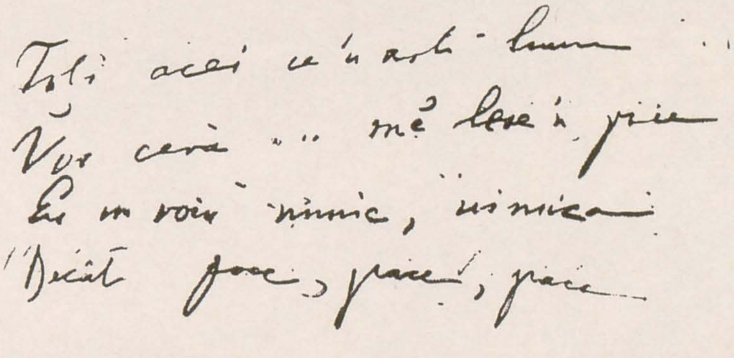
Iată că recent sculptorul Ion Condiescu are îndrăzneala de a porni de la masca mortuară, propunîndu-ne o imagine de o violență patetică, înzestrată cu forță de șoc. Un nou și tulburător Eminescu, un Eminescu al postumelor, mai degrabă « plutonic » (ca să utilizăm terminologia criticului I. Negoițescu), o imagine eliberată de retorică, de grandilocvență, care contrazice figura din tinerețe a poetului, completînd-o totodată. Această efigie, în opoziție cu imaginea încetățenită și de circulație, pare mai aproape de nucleul tainic al lirismului eminescian, este mai în acord cu « fața ascunsă » a marelui vizionar, evidențiind, concomitent, structurile mai puțin publicitate ale operei și condiția umană a geniului. Este mai mult decît o statuie, este *o trăire, un eveniment autobiografic, o obsesie.* Pornind de la integrarea elementelor obiective de « realitate », — masca mortuară, mulaje de mîini și picioare, — într-un asamblaj plastic, articulînd într-un întreg aceste decalcuri prin intermediul unui viguros trunchi de lemn (de o monumentalitate și un statism egiptian), Condiescu a realizat o halucinantă și enigmatică imagine Eminescu. Elementul de invenție cel mai fericit al acestei construcții — gluga — nu numai că pune în valoare divina proporție și frumusețe a frunții pe care strălucește harul deopotrivă cu nimbul morții, dar conferă întregii lucrări sentimentul unei « Pietà », incluzîndu-l parcă pe Eminescu în « *ordinul* » *poeților damnați*, al căror destin e covîrșit de nenoroc. (« Deși rari și puțini-s, lumea nu vrea să-i vază, / Viața lor e luptă, cînd mor se duc neplînși » — scria divinator însuși poetul.) Un element care evocă « sonuri » specific eminesciene este și cel al mîinilor transparente, visătoare, care încorporează ceva din vibrația romantică a versurilor. Trunchiul de lemn (ce poate avea și funcție de soclu), o structură plină de ambiguitate, stimulează posibile interpretări: de la senzația de « încarcerare » a spiritului de geniu în trupul precar (pe care o propune mai ales torso-ul moale, flasc), pînă la cea de vigoare, de forță cu care poezia eminesciană se înalță din straturile tradiției românești (pe care o sugerează registrul inferior al lucrării).

Eminescu întruchipînd unul din visurile noastre cele mai de taină, inefabil pentru că ține de planul transcendenței, orice efigie este sortită, poate, să rămînă mereu față de operă în relația platoniciană « idee — copie »; orice imagine ni se va părea inevitabil « mai săracă » decît aceea « secretă », paradigmatică, pe care o construiește închipuirea noastră a tuturor. « Imaginea Condiescu » are calitatea *de a ne pune pe gînduri*, de a incita procesul unor asemenea « construcții » mentale: Eminescu său pare « *proiectual* », în curs de înfăptuire, în curs de cristalizare.

OLGA BUȘNEAG

* « *Fața geniului* », *Arta nr. 8, 1969.*





GRIGORESCU ION

APOLLO **MAI 1974**

Grigorescu Ion a expus pictură, desen, gravură, sculptură și o ficțiune — scenariu de benzi desenate (catalogul). Ca producător contemporan de fapte artistice, Grigorescu este prea puțin interesat de « ortodoxia » genurilor. Cam în felul devizei goetheene « progresare rapidă spre țintă fără a cugeta la mijloace » (surse intelectuale, naturale, tehnologice și plastice sînt bine stăpînite, fiind vorba de o serioasă extindere a « priceperilor » artistului), *eficacitatea* este aceea care îl preocupă. Deși lucrările sînt deschise unor interpretări diferite, aici ne vom referi doar la una dintre constantele gîndirii autorului: libera circulație, transferul de *intenționalități* și de *procedee* ale fotografiei și ale cinematografului. Grigorescu este sensibil la influențele, la legăturile în ambele sensuri — de la pictură către fotografie și cinematograf și de la acestea către pictură, — care, prin introducerea mobilității spațiale și a mișcării în contextul psihologic, au precipitat dereglarea clasificării în « arte spațiale » și « temporale ».

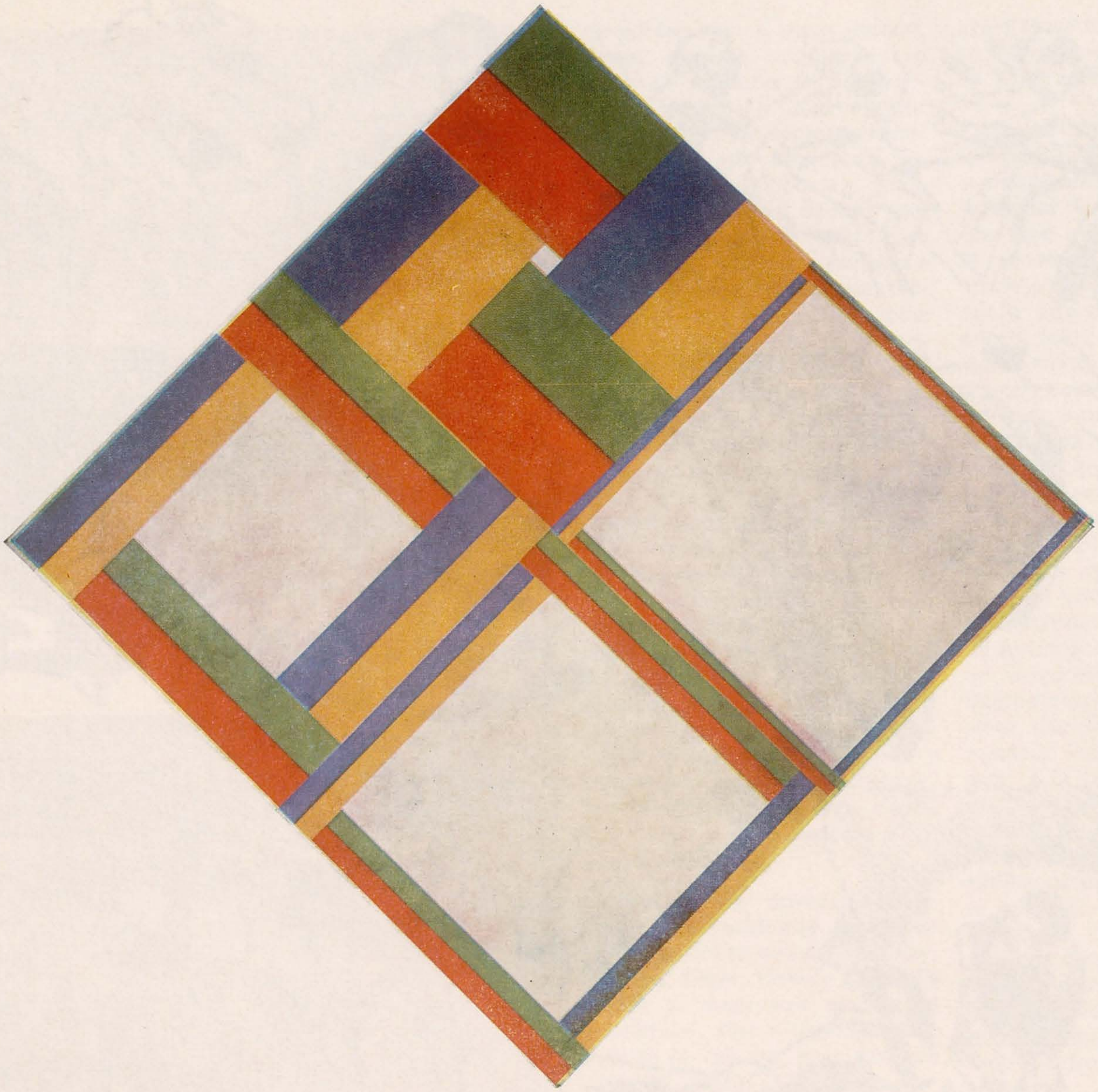
Grigorescu se dovedește interesat de concluziile pictorilor « oameni de cinema » — Man Ray, Picabia, Léger, Moholy Nagy. Ca artist și observator al reacției publicului, căci Grigorescu ține seama în cel mai înalt grad de aceasta, el știe să fructifice deopotrivă și situația — constatată de Léger — distrugerii « subiectului » de către pictor, dar și constatarea că « anecdoticul » a rămas în spiritul oamenilor. De aceea, documentarea prin imagini (fotografii) ca prim stadiu de înregistrare se referă — în cadrul unei opțiuni artistice ferme, *recuperarea banalului* — la « momente » ce păstrează o sugestie anecdotică *fotografia — amintire*.

În procedeul intervenției pictate pe fotografie — introdus prin tendințele pop'artei — el verifică și amendează o « lege » asupra culorii în cinematograf: « În pictura figurativă », scrie Mitry, « culoarea este marca creatorului asupra lumii, în cinema, ea este marca existenței obiective a lumii, oricare ar fi subiectivitatea viziunii ». De la stadiul spațiului monocular și static al perspectivei euclidiene a fotografiei pînă la spațiul suplu bazat pe principiul cinematografic al cadrajului și înlănțuirii planurilor — utilizat în banda desenată — drumul lui Grigorescu Ion este limpede: avem toate motivele să așteptăm cu interes anunțatele sale « filme de autor ». MIHAI DRIȘCU

Opțiunea lui Grigorescu Ion, cum scrie mai sus Mihai Drișcu, pentru « procedeele și intenționalitatea » tehnicilor foto- și cinematografice fiind evidentă, e important să recunoaștem ce vehiculează aceste procedee. Dominanta mesajului este o obsesie neo-antropocentrică, raportată la un « eu » multiplicat, socializat, pentru care colectivitatea poate funcționa ca interlocutor, ca mediu vital sau ca mediu de reflectare narcisică. Investigația e permanentă și exersează o percepție globală (lumea ca « Gestalt »). Este simptomatică *foamea de lume*, ipostază a realistului; asemănătoare cu aviditatea de document a neuitatului fotograf din filmul lui Antonioni « Blow up », optica lui Grigorescu Ion este curiozitate ontologică. El simulează privirea placidă care înregistrează mecanic, nediferențiat, pentru care « O baltă », « O scară », etc. sînt echivalente în cîmpul cunoașterii, în cîmpul experienței, din punct de vedere al aptitudinii lor de a deveni indicatori ai realului; dar în toate stăruie așteptarea momentelor de dezvăluire a sensurilor latente, pînda *evenimentului* și, implicit, patosul căutării unei definiții a eului, infuz în imagine, accesibil (controlabil) doar ca sinteză a situațiilor sale.

« Discontinuitatea spațială » proprie fotografiei, observată ca tehnică artistică de captare a dovezilor realului, determină și un plan complementar, perceptibil ca halou de semnificații. Figuri, acțiuni, momente fixate și astfel exagerate (chiar exorbitant, prin retușul pictural aplicat) compun un discurs denotativ; dar el implică, în negativ, ca revers, un discurs conotativ, *en creux*, montat din hiatusurile care separă momentele concretului. Aceste goluri ale cunoașterii n-au altă dovadă decît faptul discontinuității, caracterul fragmentar al secvențelor. Discursul « *en creux* » provoacă o expresie de stranietate și, în ciuda stereotipelor imaginare utilizate franc, trimit la un plan existențial inaccesibil retinei. În acest spațiu al subliminalului pătrund fantasmele, motivele « de profunzime », psihanalizabile, care arată că pseudo-fotogramele și pseudo-benzile nu sînt gratuite parafraze de mass-media, ci tehnici de catharsis. ANCA ARGHIR

Dați armele!
toți în genunchi!
Scenă largă; învingătorii cu bete și învinși înconjurați. Discuții de pace în această poziție.
armele nu
dar
tăiați-ne
mâinile!
Nu mâinile
ci capetele!
suntem bătuți de frig și de cald, de sahară și bogat de neliniște, dar voi sunteți sub bețele noastre



ARTIȘTI ELVEȚIENI CONTEMPORANI

SALLA DALLES **IUNIE 1974**

Cele mai multe dintre lucrările prezentate în expoziția « Pictori și sculptori elvețieni contemporani » sînt de dată recentă, din aproximativ perioada ultimilor cinci ani. Cu toate acestea, o notabilă varietate stilistică — nu ne referim, de astă dată, la stilurile individuale — introdusă de apartenența artiștilor la diferite generații, face posibilă sesizarea, desigur într-un mod lipsit de nuanțe, a mutațiilor esențiale care punctează o etapă importantă din evoluția artei contemporane, ținînd seama de sincronizarea artei elvețiene cu aceasta.

Cîteva nume de notorietate mondială — Le Corbusier, Giacometti, Zoltan Kemeny, Max Bill, Tinguely — polarizează dintru început atenția noastră. Deși întrucîtva obscur ca sculptor, Le Corbusier uimește prin aceeași lipsă de prejudecăți în echilibrarea volumelor, prin libertatea, cu efecte neobișnuite, a tratării lemnului și, unde, doar aparent paradoxal, sînt reluate principii ale arhitecturii și sculpturii sale. Sculptura din expoziție, ca și tapiseria aceluiași, se cer văzute ca mărturii, sau poate chiar ca demonstrații cu caracter programatic, ale felului în care, cu o jumătate de secol în urmă, Le Corbusier gîndea totalitatea fenomenului plastic.

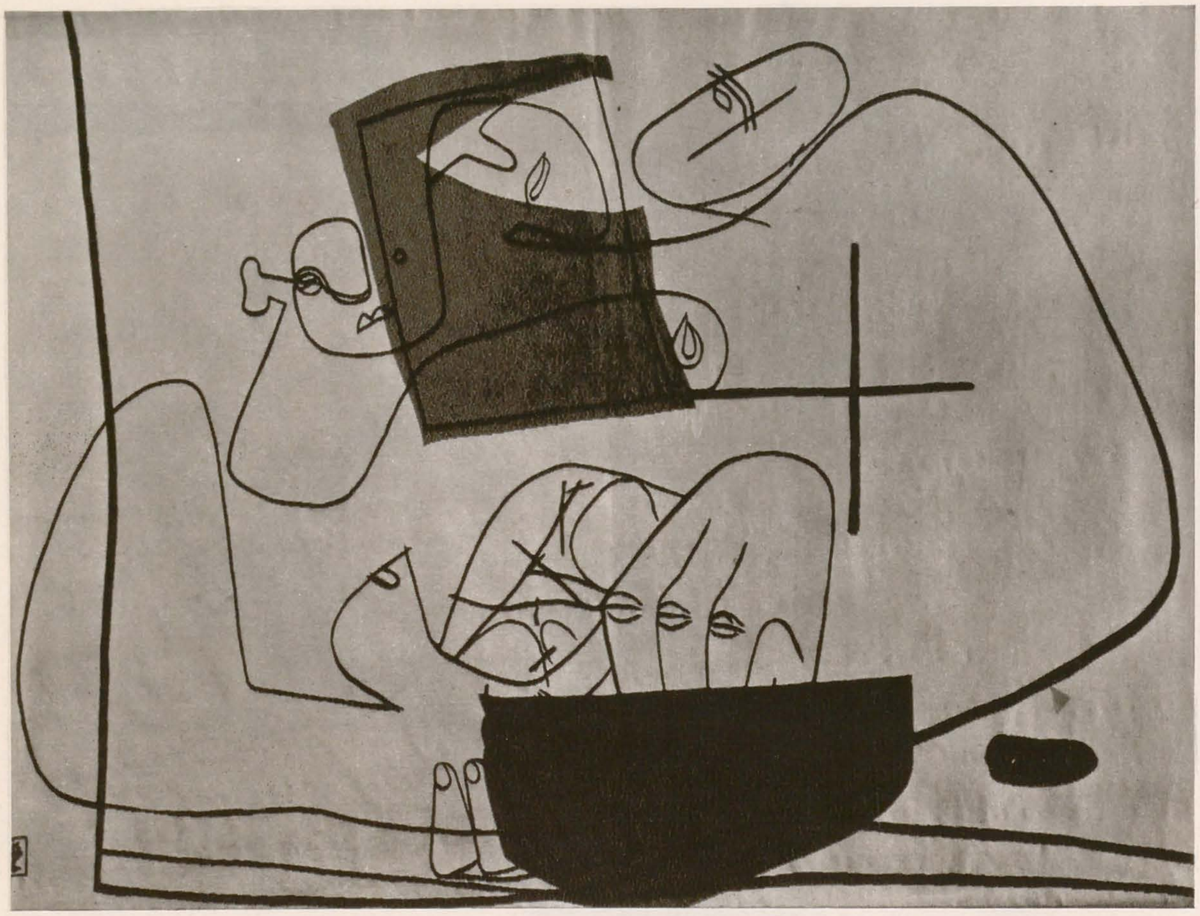
Alt clasic al artei secolului nostru, Alberto Giacometti, din a cărui operă am fi dorit să vedem cît mai mult, este prezent în expoziție cu două portrete care ne pun în fața procesului de reducție, generator de tensiune dramatică, atît de propriu demersului său artistic și care i-a asigurat un loc de excepție în configurația artei moderne. « Reveria care tinde spre miniatură tinde spre profunzime și stabilitate », afirmă undeva Bachelard. Poate să fie aceasta semnificația corodării, mărunțirii obsesive la care este supusă materia prin modelaj. Impresia nu este de înlăturare, de eliminare a unei cantități superflue, ci de comprimare, de presare a masei de pămînt pînă la miez, abia acesta expresie concentrată, ireductibilă.

În afara numelor menționate, asupra cărora se cuvenea să insistăm, semnalăm faza abstracționistă a picturii elvețiene, destul de bogat reprezentată, indicînd cota ponderii sale în arta elvețiană actuală.

Jean-François Comment, Ernst Stocker Coghuf se înscriu în buna tradiție franceză a abstracției lirice, în timp ce Charles Rollier, reluînd unele sugestii din Mark Tobey, pare mai apropiat de spiritul gestualismului american. Că pictura gestuală numără adepți fideli în arta elvețiană, așa cum ni se propune ea în expoziția de la Dalles, ne dovedesc și cele trei lucrări, datate 1971, ale lui Jean-François Liegme, de stăpînită violență a tușei și echilibrată dispunere cromatică. Prețuirea nuanței, a efectelor — de materie sau luministice — de mare subtilitate și rafinament, care caracterizează o bună parte a picturii abstracte, o regăsim în relieful — mai mult pictură decît sculptură — lui Zoltan Kemeny. Din această perspectivă, deturnarea materialelor — deșeuri industriale adeseori — de la aspectul lor, inițial rebarbativ, și introducerea lor într-o rafinată și cu artizanală minuție urmărită compoziție de elemente abstracte este firească. La polul opus se află mașinăria lui Tinguely — montaj ironic de piese industriale dezafectate și flori de plastic — voit agresivă prin lipsa de finalitate a « funcției » ei. Bernhard Luginbühl și Robert Müller practică direcții înrudite. Orientarea care se impune însă ca dominantă atît în pictură cît și în sculptură este geometrismul cu tradiții care în persoana unor Camille Graeser sau Richard-Paul Lohse urcă pînă în anii '40. Ultimul este interesat de potențialul dinamic al culorilor, de posibilitatea concentrării acestora în « centre de greutate » iradiante ale tablourilor. Preocupări similare, dar de astă dată în tridimensional, are Angel Duarte. Mișcarea, vibrația formei spațiale, este asigurată de creșterea, teoretic infinită, a unei construcții modulare.

Cu adevărat figură de precursor face însă Max Bill, a cărui formație desăvîrșită la Bauhaus este sursa formulei integratoare a artelor, pe care o va practica, altfel însă decît înaintașul său Le Corbusier. Arhitect, sculptor, pictor, crea-

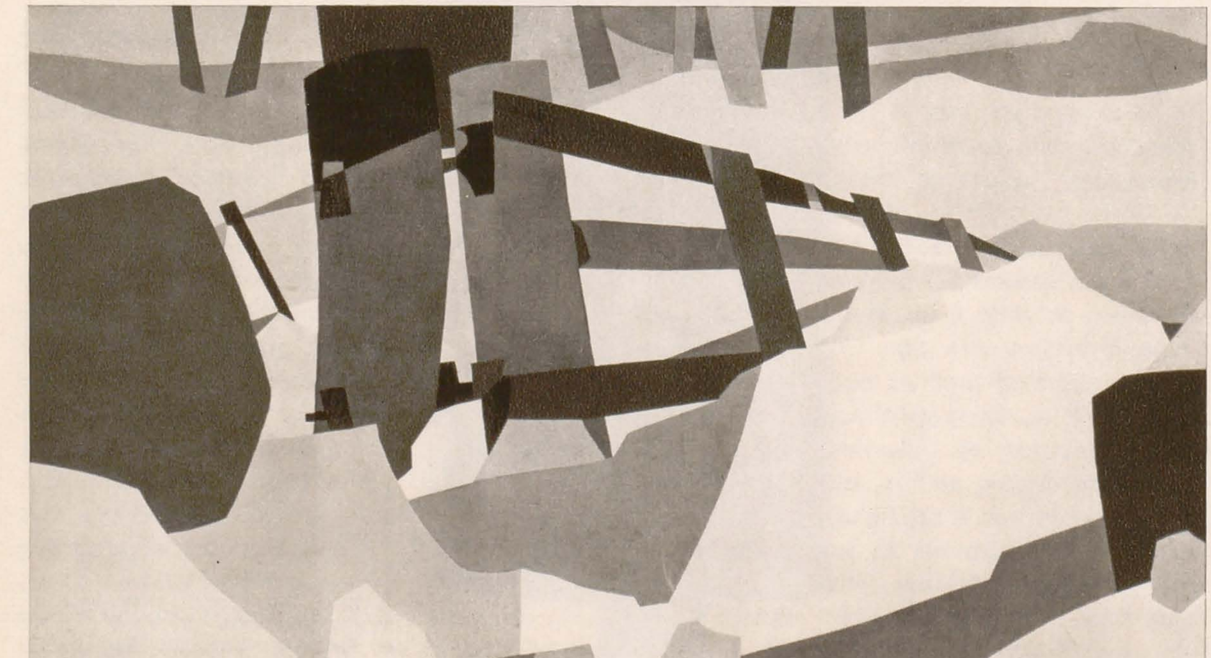
1. MAX BILL: Culori duble în două direcții, ulei, 1970—71
2. ALBERTO GIACOMETTI: Diego, bronz, 1948

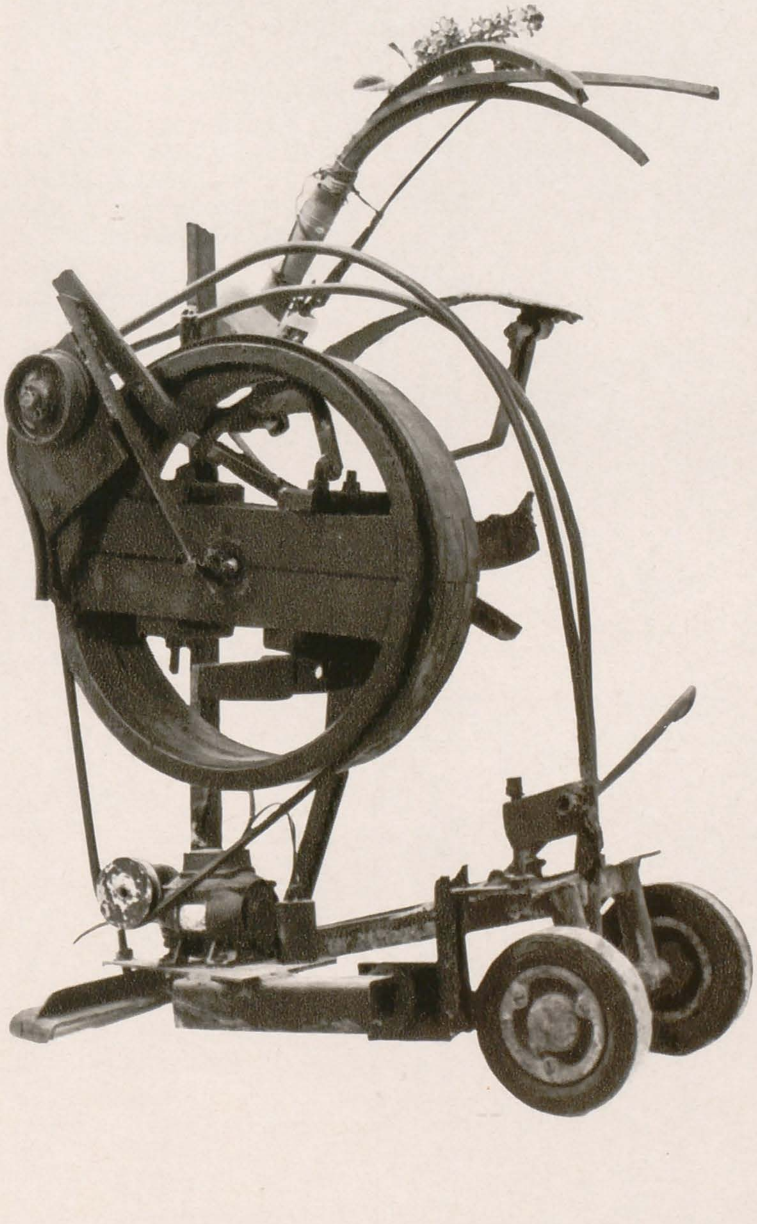


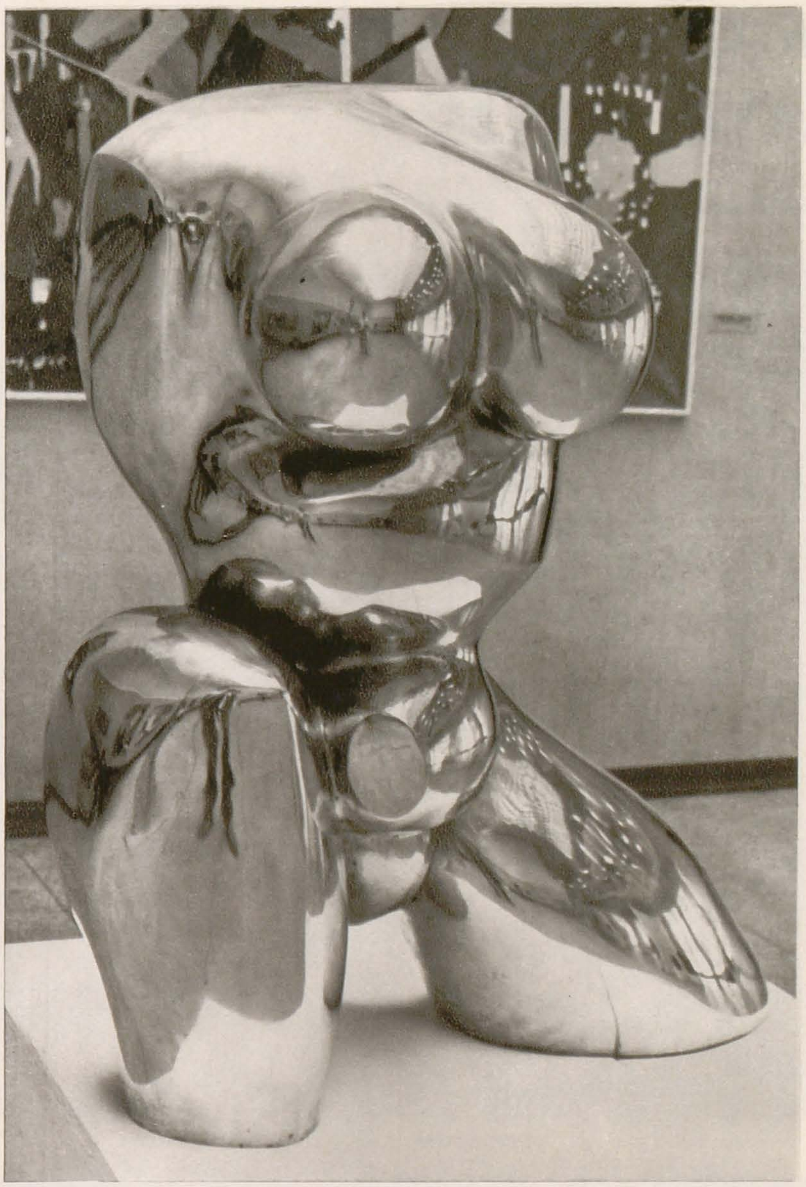
tor de forme industriale, preocupat deci de plasticitatea mediului ambiant în totalitatea sa, Max Bill crede în virtutea generatoare de expresivitate vizuală a raporturilor matematice, care de la Pevsner încoace nu încetează a-i fascina pe artiști. Este o dorință de certitudine în această încredere în valorile matematice, în obiectivitatea și rigoarea științei.

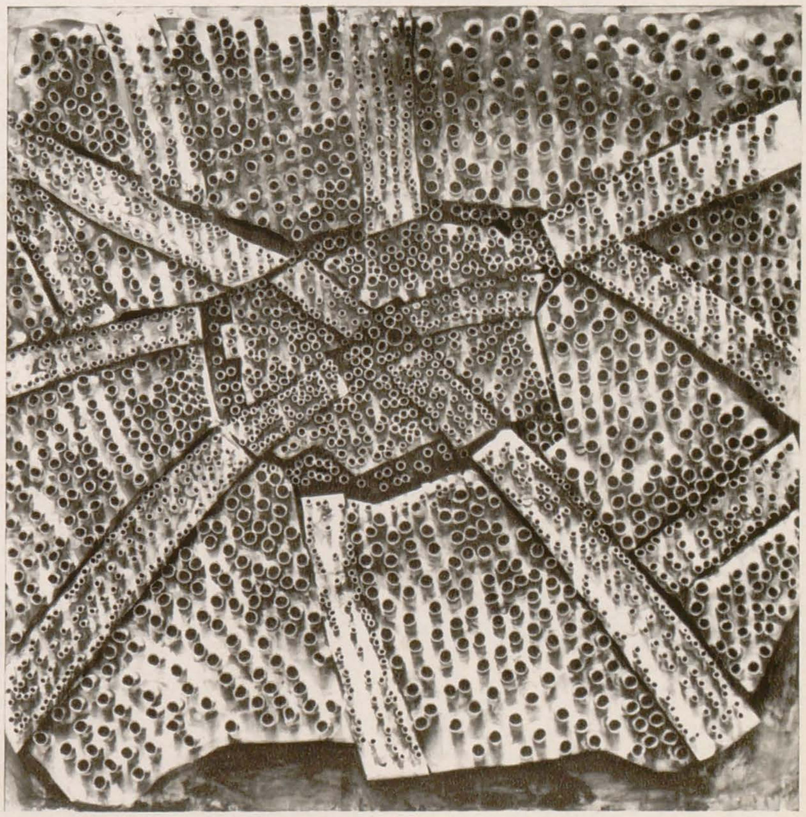
Evoluția artei contemporane, prin unele din tendințele ei de mare pondere, a confirmat demersul lui Max Bill. Continuitatea de preocupări, definitorie pentru o personalitate artistică, ne interesează, în acest caz, și dintr-o perspectivă mai largă — aceea a recurenței atitudinii față de artă, care s-a încarnat pe rînd în constructivism, renăscut în geometrismul abstract, acesta la rîndul său retrăind o altă viață în op-art, cinetism, sau în unele forme de minimal-art — acele « primary forms » de pildă. Dintre lucrările artiștilor tineri interesante ni se par cele ale lui Rolf Iseli și Herbert Distel. Figurativismul primului, în care se amestecă amintiri din Dubuffet dar și din Yves Klein, devine agresiv concret printr-un procedeu ingenios — reprezentarea literară a unei metafore. Lucrările sînt intitulate « Om de pămînt » iar tehnica este « pămînt pe hîrtie ». Lucrarea lui Herbert Distel, cel mai tînăr autor din expoziție — un imens ou de poliester alb — este de fapt un vestigiu sau un instrument al unor acțiuni pe care catalogul le menționează, expoziția neoferindu-ne, din păcate, date suplimentare pentru reconstituirea și deci pentru aprecierea lor. **IOANA VLASIU**

1. *LE CORBUSIER: Mîinile, tapiserie, 1951*
2. *LERMITE: Clédard rămas, deschis, ulei, 1966*
3. *JEAN TINGUELY: Construcție, metal, 1973*
4. *MAX WEISS: Tors, bronz polisat, 1971*
5. *ZOLTAN KEMENY: Reliefuri, cupru, 1964*

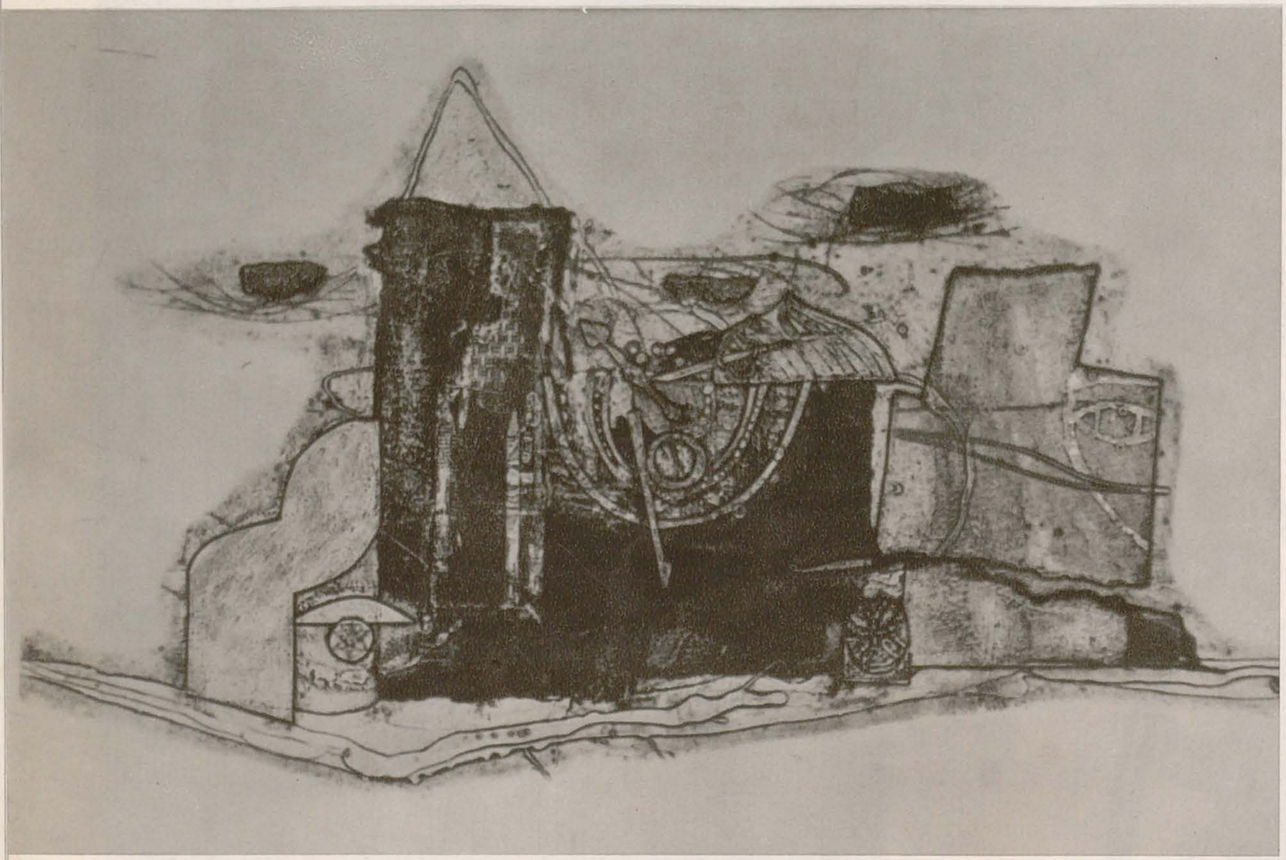


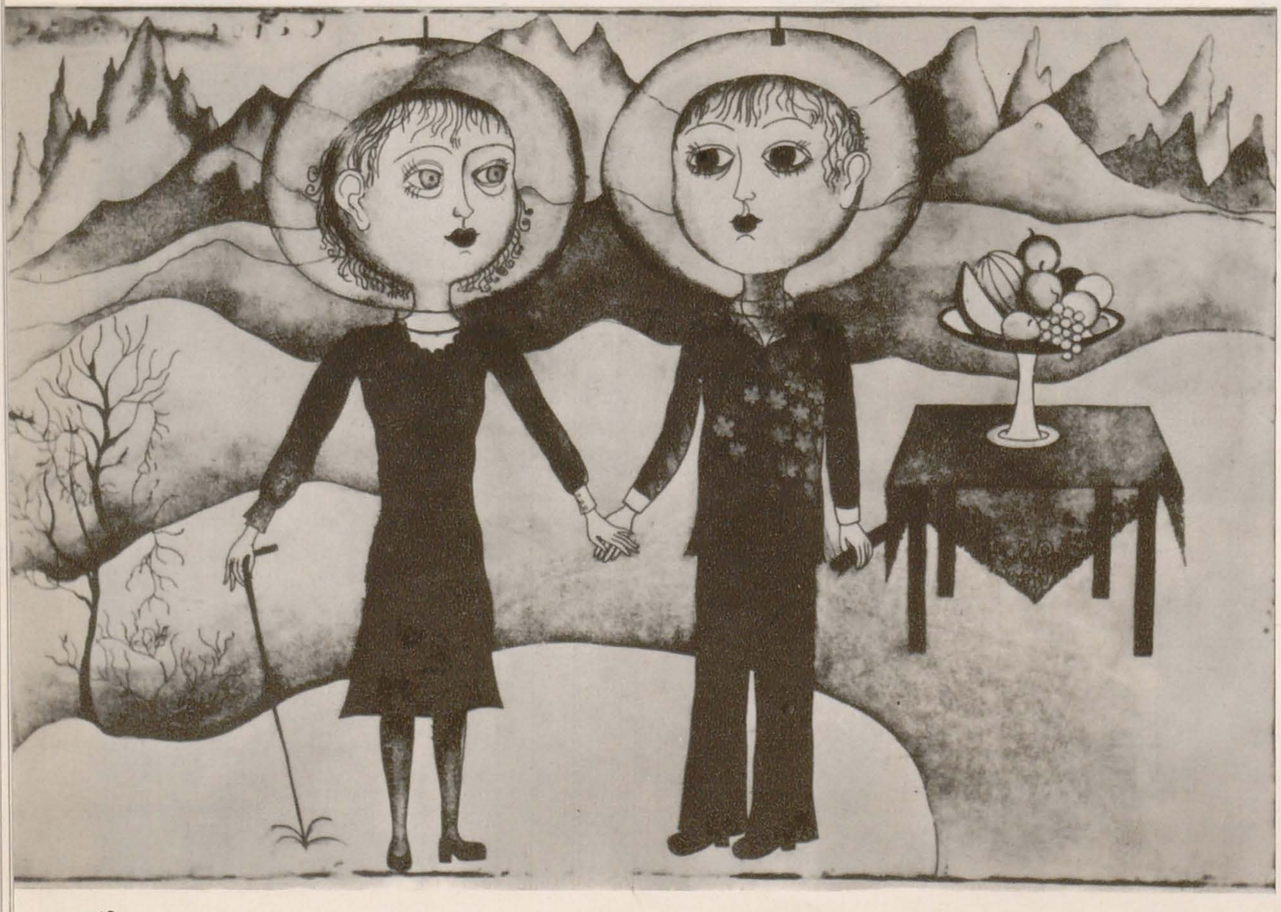






6 GRAVORI DIN CLUJ
ATELIER 35





În sala Atelierului 35 a fost deschisă expoziția *6 gravori din Cluj*. Manifestarea la care au participat *Ioan Cuciurcă, Ioan Horvat Bugnariu, Maria Kopacz, Gheorghe Negulescu, Simon Györgyi, Epaminonda Tiotiu* a fost și un răspuns al cenaclului tineretului din filiala clujeană la expoziția bucureștenilor, *Probleme noi ale imaginii*, care a fost prezentată și la Cluj. În lumea artistică suficiente exemple au venit să consolideze părerea că apartenența la « școala de gravură de la Cluj » înseamnă un certificat de sigură profesionalitate, ceea ce depășește desigur înțelesul de bună însușire a tehnicilor.

Tinerii artiști — ale căror participări expoziționale diferă în cantitate (să nu uităm că trei dintre ei au absolvit Institutul anul trecut) — vin să întărească renumele școlii din partea căreia profesorul Ladislau Feszt le adresează, în catalog, urări de succes. Dincolo de stăpînirea « tainelor meșteșugului » — în xilografie, colografie, gravură în metal — există în majoritatea lucrărilor expuse semnele unei reale emancipări față de tehnicismul școlăresc și, bineînțeles, efortul pentru definirea unor voci personale, în stadiul actual mai ferme la Simon Györgyi, Epaminonda Tiotiu, Ioan Cuciurcă. Dacă tonul general poate fi considerat acela al expresionismului abstract — în cadrul căruia se desfășoară paginațiile mai puțin uzitate ale lui Simon Györgyi și siguranța dispunerii și « distrugerii » cîmpurilor la Ioan Cuciurcă, sau studierea relațiilor de materie organic-anorganic la Epaminonda Tiotiu — o zonă suprarealistă înclinată spre burlesc decupează compozițiile cu personaje ale Mariei Kopacz, căreia i-a folosit și exercițiul de ilustratoare de carte.

Această expoziție poate fi recepționată drept un « eșantion reprezentativ » nu numai pentru școala de gravură de la Cluj, dar și pentru stadiul actual al gravurii românești în general.

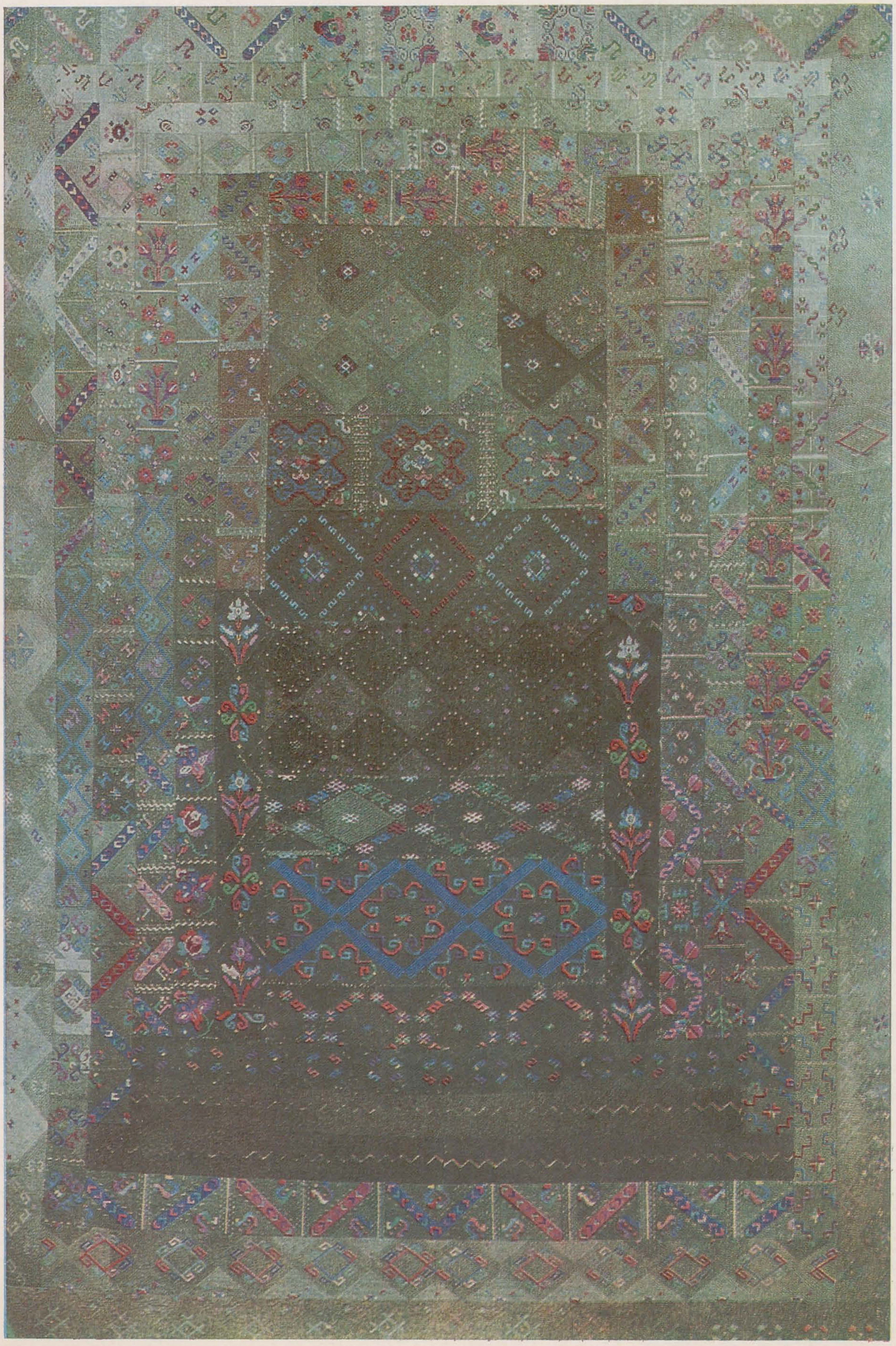
(În ilustrație: gravuri de Epaminonda Tiotiu și Maria Kopacz.)

M.D.

CRONICA

LENA CONSTANTE

ORIZONT MAI 1974



Ca orice fenomen expozițional insolit, și « tapiseriile » Lenei Constante au stîrnit reacții polare — apologii entuziaste sau contestări vehemente. Lena Constante a avut intuiția unei « alte » valorificări a elementului folcloric și totodată — cum singură depune mărturie în catalog — perseverența să aștepte un răstimp de nouă ani pentru a strînge materialul necesar « tapiseriilor » (motive de broderie de pe mîneci și piepți de cămăși femeiești, ieșite din uz dintr-un sat hunedorean), ingeniate cu dragoste și migală. Tehnica — colaj textil sau, cu un termen modern, « patch-work » — ține de zona Orientului, de tradiția broderiilor confecționate prin acest procedeu din Grecia pînă în Iran. I s-a reproșat acestei creatoare că ar fi « băgat foarfeca » în cămăși vechi, sacrificînd obiecte cu statut artistic incontestabil, precum « iile », prestigioase piese de costum țărănesc. Nu-mi imaginez, nu *vreau* să-mi imaginez că Lena Constante, care a frecventat « Școala de la București » a sociologului Dimitrie Gusti, s-ar fi putut deda la un act de impietate.

În termeni critici, problema se pune, cred, cu totul altfel: dacă Lena Constante a reușit sau nu să integreze unei vieți estetice superioare elementele de broderie populară. Și dacă a reușit, implicit este rezolvată, și la nivel superior, și problema « conservării » unor valori ce aparțin — cum s-a rostit — patrimoniului național. Căci fragmentul folcloric trăiește mai *viu* și acționează *eficient* mai degrabă prin încorporarea sa în sintaxa unei opere de artă contemporană, decît « presat » în paginile unui « album » pe care-l răsfoiește mai nimeni. (Pornim, aici, de la ipoteza că Lena Constante a utilizat — cum afirmă — fragmente deteriorate.)

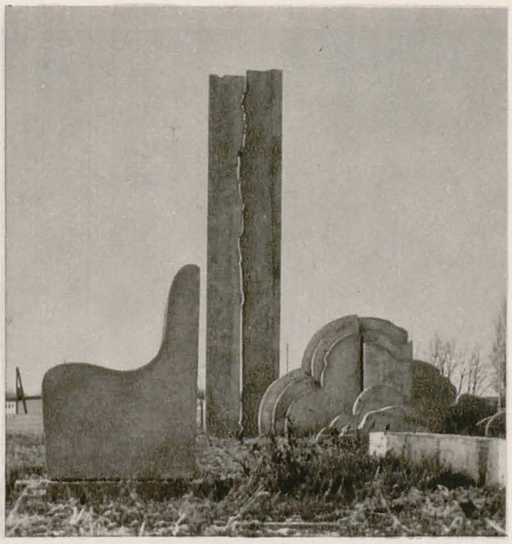
Există, în expoziția Lenei Constante, cîteva « izbutiri » strălucite, care ne demonstrează că lecția pe care a primit-o de la arta țărănească este una de *substanță*. Mă refer, în primul rînd, la cele două « tapiserii » gri, realizate prin asamblarea unor fragmente brodate cu negru, care, prin decolorarea soarelui, au dezvoltat o nesfîrșită gamă de subtile griuri: un covor de dimensiuni reduse, cu romburi de un albastru siniliu la poale (« Poarta nopții »), și altul, mai mare, aproape pătrățos (« Grădină în noapte »); și la covorul intitulat « Primăvara », profuziune de rozuri delicate, derivate (prin acțiunea factorului timp) din roșuri învăpăiate. În aceste piese elementul brodat — materialul de bază — este înglobat unei sinteze mirifice, păstrîndu-și, concomitent, noblețea și însemnătatea propriei lui existențe. Dispoziția sintactică — abstractă — a respectat sugestiile tainice ale fragmentului, ecranul textil fiind compus după legitățile de simetrie și rigoare care acționează și în cazul covorului de rugăciune: aceeași structură chenăruită, punînd în valoare misterul nucleului central.

Speculînd și asamblînd savant, cu remarcabilă înțelegere estetică, motive ornamentice tradiționale, Lena Constante le-a metamorfozat în somptuoase, încîntătoare covoare orientale de o secretă modernitate.

Acest program nu funcționează, însă, în cazurile în care artista, cedînd nu știu cărui inexplicabil impuls « artizanal », dorește să imprime ecranului textil un « program » figurativ străin vocației lui intime, precum în « Femeia și pîrîul ». **OLGA BUȘNEAG**

CRONICA edilitară

În ilustrație: *Ansamblu decorativ la Amara de Paul Bortnovschi.*



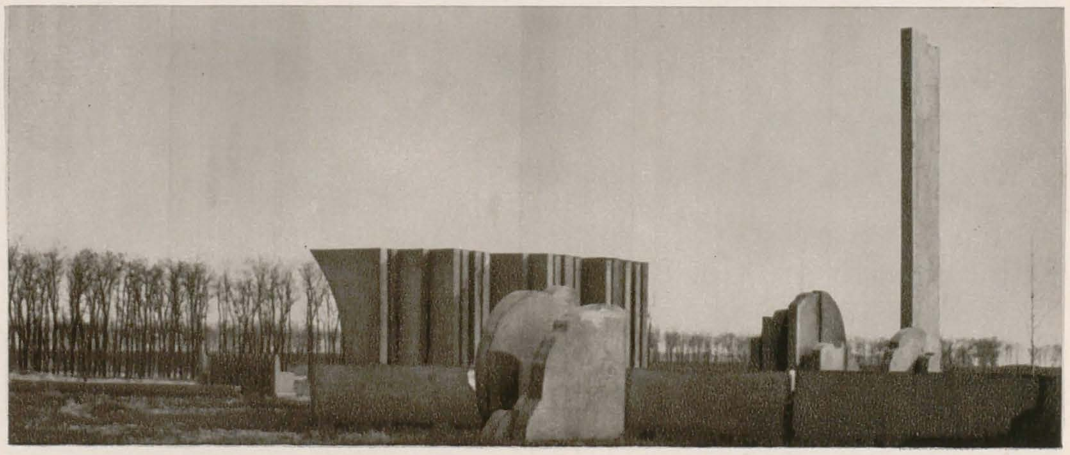
ANSAMBLU DECORATIV LA AMARA

Sumă de semne, lespezi cu suprafețe riguroase și siluete uneori insolite, plantate în iarba unui teren marcat de o anumită intervenție în sensul « land-art-ului », ansamblul decorativ de la Amara se desfășoară pe o suprafață de aproape 1000 mp.; dar în plus cu clara intenție de a se compune cu peisajul întregii peninsule ce înaintează în oglinda lacului.

Realizate din beton turnat în cofraje lise, aceste elemente — a căror înălțime variază între 15 cm și 6 m și care uneori se preling orizontal pe zeci de metri — se constituie în motive cultivînd repetiții, asemănări sau contraste, în genere o anumită deliberată ambiguitate, amestec de rigoare arhitecturală — extrasă din clădirea învecinată — și formele libere, joc aparent întîmplător, ale naturii. Un bowling-green circular — bazin cu apa la rasul ierbii — tulburat de aburul unui mănunchi de jet d'eau-uri, constituie elementul de polarizare a compoziției — element de referință al motivelor, chiar atunci cînd acestea par a-l ignora (motivul « meditație » privește nostalgia spre orizontala lacului, întorcînd spatele micro-universului acestei compoziții).

Ansamblul așteaptă realizarea jocului de ape și a plantațiilor. Acestea din urmă — linii și pete de flori, boschete compacte de arbuști și luminișuri, precis determinate în proiect ca forme și culori (programate pe anotimpuri) fac parte integrantă din compoziție, menite fiind a constitui alcătuiri formale care în firescul lor vor realiza o regie a spațiului acoperind, descoperind părțile ansamblului, creînd un contact organic, intim, între aceste semne voite și natura care trebuie să le accepte.

PAUL BORTNOVSCHI



PREMIILE UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI PE ANUL 1973

La sediul Uniunii Artiștilor Plastici din Capitală a avut loc, la 20 mai, festivitatea decernării premiilor U.A.P. pe anul 1973. Premiul U.A.P. a fost acordat sculptorului *Ovidiu Maitec* pentru întreaga activitate artistică, pentru participarea la expozițiile din țară și pentru ansamblul lucrărilor prezentate la expoziția personală din Cambridge (Anglia) în 1973.

Au mai fost atribuite următoarele premii:

Pictură — *Traian Brădean*, pentru lucrările prezentate în expoziția comemorativă « Grivița 1933 » și expoziția « 125 de ani de la Revoluția din 1848 ».

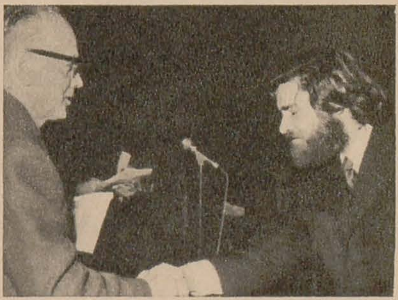
Sculptură — *Iosif Fekete* (Oradea) pentru lucrările realizate în 1973 și pentru ansamblul activității prezentate în expozițiile retrospective din 1973.

Grafică — *Napoleon Zamfir*, pentru participare la expozițiile de grafică publicitară din țară și de peste hotare cu lucrări de înaltă ținută artistică în 1973.

Artă decorativă — *Anna Tamas* (Tg. Mureș), pentru lucrările prezentate la Trienala de arte decorative din 1973 și la diferite manifestări artistice din același an în străinătate.

Scenografie — *Ion Truică*, pentru activitatea sa în desenul animat și, în special, pentru filmul « Cadoul ».

Artă monumentală — *Constantin Lucaci*, pentru « Fîntîna » deco-



rativă realizată în metal la Constanța, în parcul din Piața gării, în 1973.

Critică — *Theodor Enescu*, pentru lucrările de critică publicate în revistele de specialitate și mai ales pentru studiul « Repere pentru o viitoare istorie a artei contemporane românești», precum și pentru contribuția la organizarea expoziției « 25 de ani de artă plastică românească ».

Premiul tineretului a fost acordat lui *Sorin Dumitrescu*, pentru lucrările prezentate în expoziția personală din 1973 și expoziția bursierilor U.A.P. din același an.

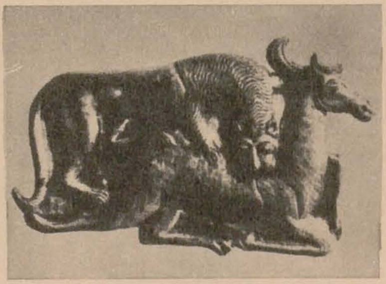
Premiul pentru prototip — colectivului de artiști alcătuit din *Lazăr Florian Alexe, Costel Badea, Eugenia Barac Enescu, Ilie Beldeanu, Ion Berendea, Eugen Cioancă, Eulalea Crișan, Victor Cristian, Magda Csutac, Arpad Fekete, Rodica Mazilescu, Mihai Tomșeneanu*, care a participat la Simpozionul de ceramică și faianță de la Sighișoara, pentru ansamblul de prototipuri realizate în cadrul acestui simpozion.

Premiul criticii — lui *Henri H. Catargi* în semn de admirație pentru expoziția sa din 1973, de la sala Dalles, reprezentînd sinteza unei creații exemplare, a unei voințe perpetue de autodepășire și fecundă reînnoire.

Premiul pentru maeștri populari — lui *Dumitru Sofonea* din comuna Drăguș, județul Brașov, pentru meritele deosebite de continuator al tradițiilor de cojocar din zona Făgăraș și de creator cu interesante contribuții la pieptarele din Drăguș.

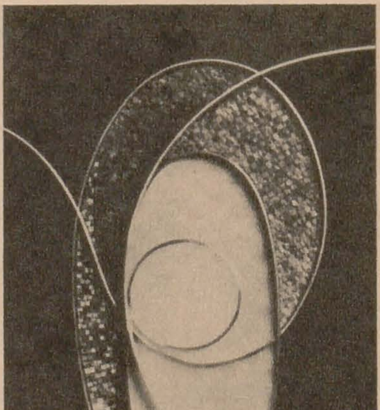
CADRAN

Din neolitic pînă în secolul III al erei noastre marile perioade ale artei trace au fost reprezentate în capitala Franței, într-o expoziție la Petit Palais, prin peste 600 de obiecte — multe inedite — care provin din toate muzeele Bulgariei. Grație schimburilor culturale dintre cele două țări, acest tezaur inestimabil, completat în ultimul timp prin intense săpături arheologice,



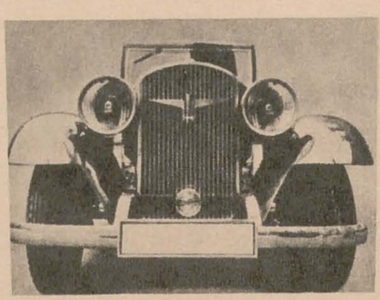
a dezvăluit publicului francez pagini dintr-o cultură pînă acum cunoscută doar în mică măsură. (în imagine: *Aplică de bronz datînd din sec. III î.e.n.*) ■

După remarcabila expoziție consacrată sculptorului german Lehmbruck, Casa de cultură din Bourges a organizat în această primăvară o importantă retrospectivă consacrată marelui artist



olandez Cesar Domela — ultimul supraviețuitor al mișcării « De Stijl ». (în imagine: *Relief de Cesar Domela*.) ■

Considerat ca un creator al arhitecturii secolului XX —



Walter Gropius, mort în 1969, a fost de asemenea un important designer sau « estetician industrial » — cum se numea el însuși — dintre creațiile în acest domeniu celebră fiind *caroseria pentru « Cabrioleta Adler »* (în imagine). În mod egal sociolog, Gropius s-a străduit totdeauna să-și fundeze cercetările pe o interpretare rațională a nevoilor umane. Lucrările, expuse recent la muzeul din Ixelles (Franța), pun în evidență admirabila unitate de stil, sobrietatea unei arte clasice, bazată pe proporție, și atrage atenția asupra diverselor probleme pe care și le-a propus arhitectul german: uzine, locuințe colective, case particulare, teatre, școli, folosind aproape în fiecare ocazie, cu îndrăzneală, materiale noi — oțel, beton, sticlă. ■

Muzeul de artă modernă din New York a programat expoziția « De la Seurat la Matisse: desenul în Franța ». Începînd cu șase desene din 1885 ale lui Seurat, expoziția propune pentru vizualizarea temei teoretice (autor, William S. Lieberman) 200 de lucrări acoperind o perioadă de șapte decade de artă și ilustrînd succesiunea de curente. Printre desenele expuse, lucrări de Van Gogh, Gris, Grosz, Archipenko, Braque, Cézanne, Dubuffet Feininger, Picasso, Rodin. ■

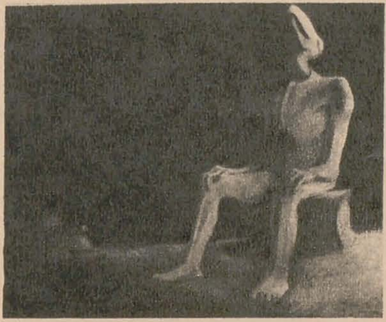
« De la Giotto la Mantegna » — este titlul expoziției deschisă în această vară la Padova, Palazzo della Ragione. Expoziția încearcă o panoramă a artei italiene — din perspectiva particulară a orașului Padova. ■

Jacques Meuris — poet, eseist, critic de artă — în lucrarea recent apărută « Mașina și lumea formelor » analizează cu clarviziune evoluția raporturilor care s-au instaurat între mașină și lumea formelor, de la nașterea civilizației industriale, studiază relațiile care s-au stabilit între creația artistică și mașinism.
În același timp cartea constituie un studiu analitic al designului industrial — plecînd chiar de la etimologia cuvîntului în care noțiunile de *desen și țel* sînt implicate. ■

În colecția « Capodopere ale bibliofiliei », La Bibliothèque des Arts (Paris) a tipărit de curînd, după « Metamorfozele » lui Ovi-

diu, ilustrate de Picasso, « Pantagruel », cu ilustrații de André Derain.
Încă din 1903 Derain și-a pus cu acuitate problema ilustrației de carte, încercînd să răspundă la întrebări care și astăzi își păstrează actualitatea: raportul dintre stilul operei literare și cel al ilustrației, alegerea motivului, opțiunea pentru o tehnică. « Literatura și desenul — scria Derain — trebuie să fie omogene. Iată de ce desenatorul trebuie să facă abstracție de gusturile sale și să renunțe la orgoliul său ». Pentru a ilustra *Pantagruel*, Derain a utilizat forme de scriitură folclorică inspirată din secolul XVI și tehnica xilogravurii în culori (în imagine — o *Ilustrație de Derain pentru Pantagruel*). ■

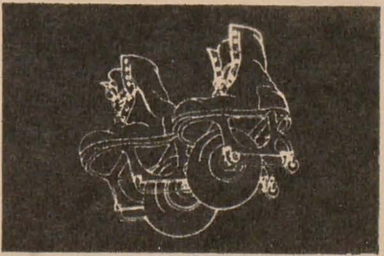
Numărul din mai 1974 al revistei « Connaissance des arts » publică un studiu însoțit de fotografii — consacrat lui Alfred Kubin — scriitor și desenator austriac — născut în 1877. Destinul său este similar cu cel al marilor artiști care au trăit în Imperiul habsburgic pe cale de descompunere socială și politică, ilustrînd în opera sa, ca și Musil, Kafka, von Doderer, angoasa unei lumi ajunse la crepuscul, teroarea unui mecanism social steril,

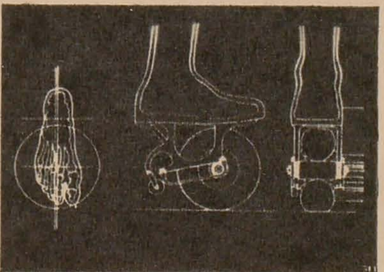


inuman, mecanic, dar și speranța unei alte lumi, unei alte condiții umane. (« De cealaltă parte » — este chiar titlul unui roman alegoric, scris de Kubin.) Grafica sa poartă trăsăturile marilor vizionari — Blake, C. D. Friederich, Füselli: limbaj simbolic, descripție a stărilor limită, o oglindă a psiheului (în imagine — desenul « *Trecutul* » — 1900).

Același număr al revistei « Connaissance des arts » publică, sub semnătura lui Gérard Bariere, un articol intitulat « Miró elucidat ». Articolul detaliează afirmația făcută cîndva de poetul Raymond Queneau, după care « Miró este un poet preistoric » — desfăcînd din opera pictorului simbolurile, figurile, semnele, operînd asupra relațiilor intime dintre acestea, plasînd acest complex inextricabil în contextul marilor mituri ale omenirii. ■

Sub auspiciile « Organizației de promovare a Designului industrial din Japonia » în colaborare cu ICSID (Consiliul internațional al societăților de design industrial) — recent a avut loc la Tokyo un concurs internațional de design pentru bicicletă. Scopul lui a fost acela de a căuta peste tot, în lume, idei noi pentru promovarea bicicletei în funcție de om și mediul său de viață.





Premiul întîi a fost cîștigat de norvegianul Terje Meyer, care a propus un mecanism simplu dar cu multiple funcțiuni — putînd fi transformat după necesități în bicicletă, tricicletă sau forță motrice pentru diverse aparate mecanice.

Unul din premiile III a fost obținut de polonezul Zygmunt Piotrowski, care a prezentat *proiectul unei invenții de patină cu roată* (în imagine). ■

Din cele 285 galerii care au luat parte la al 5-lea Salon internațional de artă a secolului 20, *Art 5'74* de la Basel — salon deschis între 19—24 iunie — 40 au decis să organizeze « one-man-show » pentru unul din artiștii lor.

S-a constatat, la saloanele precedente, că gruparea operelor unui singur artist are mai multe șanse de a fi remarcată, în mijlocul unui mare număr de opere prezentate, decît o alegere eteroclită. De aceea, metoda « one-man-show » este preconizată de proprietarii de galerii pentru a prezenta publicului *artiști puțin sau de loc cunoscuți*.

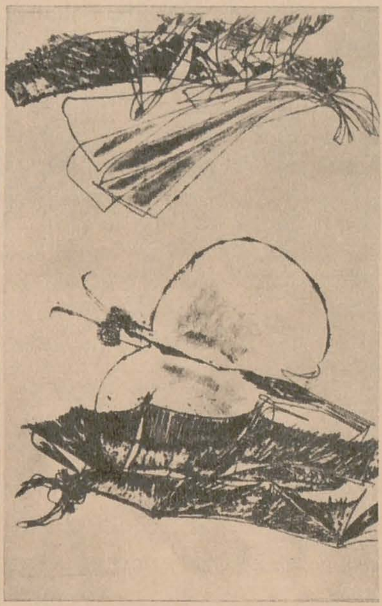
Paralel cu aceste expoziții, cele mai multe dintre cele 40 de galerii au totuși în programul lor clasici cunoscuți, astfel: Beyeler (Basel) prezintă pe Jean Dubuffet, Galeria Bonnier (Geneva) pe Paul van Hoyedonck, Galeria de artă modernă (Basel) pe Sam Francis, Karl Flinker (Paris), pe monocromistul Yves Klein, Orangerie din Köln pe Otmar Alt, Ronald Feldman Fine Arts (New York) pe Joseph Beuys etc.

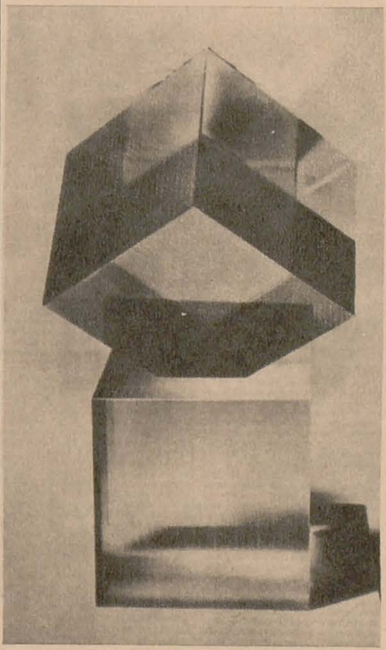
Alte galerii din diferite țări vor consacra expoziții speciale unor artiști contemporani preocupați de cercetare în vederea îmbogățirii limbajului plastic: Agnes Martin, Gianfredo Camesi, Alan Green, Jasper Jons, Frank Stella, Diter Rot, Larry Poons, Robert Motherwell.

Scopul acestor « one-man-shows » este un serviciu de informații pentru marele public; vizitatorii vor decide care sînt expozițiile din cadrul « Art 5'74 » care au plăcut cel mai mult.

Ei vor alege prin buletine de vot și care sînt galeriile ce vor primi cele trei premii — de 5000, 4000, 3000 franci — oferite de municipalitatea orașului Basel, de Camera de comerț din Basel și de Tîrgul elvețian de mostre. ■

Numărul 4 (1974) al revistei maghiare de artă Müveszet prezintă activitatea a trei artiști care au primit recent distincții guvernamentale: graficianul Kalman





Csohany, sculptorul György Z. Gacs și pictorul și graficianul Vladimir Szabo.

Reproducem după Müveszet lucrări ale artiștilor maghiari premiați: « Angoasă » de K. Csohany, « Cubul se dezintegrează » de G. Gacs și « Într-un oraș vechi » de V. Szabo. ■

Pinacoteca Brera (Milano) a organizat o expoziție *Rafael 1504* consacrată « Căsătoriei Fecioarei ». Expoziția ilustrează ambianța culturală a epocii acestei capodopere a artistului.

Este prima dintr-o serie de manifestări dedicate diferitelor capodopere ale pinacotecii, în stilul « Dosarelor » Louvrului.

Cu aceeași ocazie a apărut, în colecția « Quaderni di Brera », o monografie despre acest tablou, scrisă de Anna Maria Brizio. ■

A șasea Bienală, intitulată « Forme umane », s-a închis la 27 mai. Fondată în 1964 de Cécile Goldscheider și criticii de artă Waldemar George și Raymond Charmet — această bienală de sculptură are ca program « nu apărarea unei anumite tradiții, ci apărarea omului împotriva forțelor potrivnice care-i apasă destinul » — cum spunea, la inaugurarea primei ediții, Waldemar George.

Bienala își propune să arate nu o reîntoarcere la limbajul figurativ al sculpturii, ci faptul că forme ale limbajului figurativ coexistă totdeauna cu celelalte forme de expresie.

La recenta Bienală au fost expuse opere de Germaine Richier, O. Zadkin, Gargallo, Arp, un omagiu particular fiind adus sculptorului de origine spaniolă Honorio Garcia Condoy (mort în 1953), a cărui operă, în afara tuturor curentelor estetice ale secolului, exprimă un atașament singular față de condiția umană. ■

MALRAUX: METAMORFOZELE PRIVIRII

Fragmente din convorbirea cu André Malraux, realizată în emisiune T.V. și publicată sub titlul « Metamorfozele privirii » în *Le Figaro littéraire* (1974, iunie 8).

Cred că, în artă, ne aflăm într-o epocă foarte apropiată de cea a Renașterii. În sens invers. Renașterea a reinventat vizibilul, dar i-a trebuit un oarecare timp și cred că nicidecum nu am terminat cu Muzeul imaginar.

Cred că într-o zi, ceea ce numea Valéry « Timpul lumii finite » va începe pentru artă. Poate va exista lumea muzeului finit.

Dar, aflîndu-ne pe drum, trebuie să gîndim cum ar gîndi călătorul. Nu putem voi să facem bilanțul

unei călătorii care nu s-a terminat încă.

De cinci sute de ani întreaga noastră concepție despre artă se bazează pe metamorfoză. [. . .] Nici o artă nu a pornit de la om la zeitate, ci de la zeitate la om.
Nu găsim nici un exemplu de artă care să fi început cu femeile și să sfîrșească cu zeițele ; toate au început cu zeițele și au sfîrșit cu femeile. Portretul nu e la obîrșia a nimic.

Ceva destul de fascinant este pe cale să se producă: odinioară se afirma că omul a apărut cel puțin cu cincizeci de mii de ani înaintea imaginilor. Deoarece data nașterii omului s-a schimbat, și de asemenea aceea a imaginilor, sîntem pe cale să ajungem la ideea că imaginile și *homo sapiens* s-au născut cam în același timp. Destul de impresionant, nu-i așa, dacă trebuie să-ți spui: omul a inventat nu numai focul și mormîntul, el a inventat și arta.
. . . Ne aflăm atunci în fața unei realități atît de puternice încît cuvîntul « artă » nu mai corespunde cu nimic.

Galeria anticilor invită estetica, Muzeul imaginar invită o problematică.

Frumusețea este ansamblul mijloacelor de expresie a divinului elen. Grecii au inventat, pentru a făuri divinul lor, ceva ce se cheamă frumusețe ; după cum Bizanțul a inventat, pentru a-și făuri divinul, ceva ce se cheamă hieratism.

Divinul este creat prin forme ce nu pot ființa.
La déesse jaillissante nu este portretul unei doamne, este o formă ce nu o putem întîlni pe pămînt. Arta era singurul mijloc de a exprima dumnezeirea; știți definiția teoretică a simbolului: «Simbolul exprimă ceea ce nu poate fi exprimat decît de el». Ei bine, noi am putea spune acest lucru despre întreaga artă religioasă: « Figura sacră este figura pe care numai arta o poate suscita ».

Geniul Greciei a fost acela de a sugera, în trup, putința de a dansa. Ceea ce sacrul nu ar fi făcut niciodată. O figură sumeriană, egipteană etc. . . poate dansa, asta e altceva ; dar dacă dansează este fiindcă dansează ; nu este un trup care începe să se animeze.

Îmi dau seama de un lucru extrem de ciudat și anume de faptul că noi, occidentalii, vorbim întotdeauna despre surîs ca despre un dat de la sine înțeles. În artă, însă, el apare extrem de rar. Este unul în Egipt, dar statuia e falsă. În lumea sumeriană nu există. În lumea babiloniană, Mesopotamia, în arta asiriană: nici vorbă de surîs. Giotto istorisește și figurează evenimente. Catedrala nu istorisește evenimente, ea este o reprezentare simbolică, în cel mai profund sens al cuvîntului simbol. . . S-a considerat că « a istorisi » era cel mai puternic mijloc de acțiune și de exprimare.
Nu tot astfel se credea înainte. Glumind întrucîtva, aș spune: ei bine, Giotto a inventat cinematograful.

Gîndiți-vă la deosebirea mijloacelor de exprimare: pentru vitraliu, ora este lumina lui Dumnezeu care trimite soarele dimineții și al asfințitului. Pentru Fra Angelico, ora este reprezentarea momentului. Și, între amîndouă, nici o punte. Giotto nu face tablouri transparente, iar vitraliile nu sînt precum un Angelico. . . Bizanțul nu are oră. Din acest punct de vedere fondul de aur are o semnificație surprinzătoare.

Mozaicul este, fără îndoială, cel ce precede vitraliul ; în acel moment pictura nu exista. [. . .] Formidabila invenție a fost aceea că: « În locul fondului de aur vom avea în *ireal* ceva mult mai strașnic: lumina ». Și este atît de extraordinar acest lucru încît niciodată nu am înțeles cum de a putut pieri vitraliul. A murit, știți cum a murit: a fost imitată pictura.

Picasso este tot atît de străin de aparență, de iluzie, de fotografie, ca și o operă sumeriană ori romană. Dar Sumerianul știa pentru ce, Romanul știa pentru ce, iar noi nu știm ; și nici Picasso nu știa. ■

În românește de IRINA FORTUNESCU

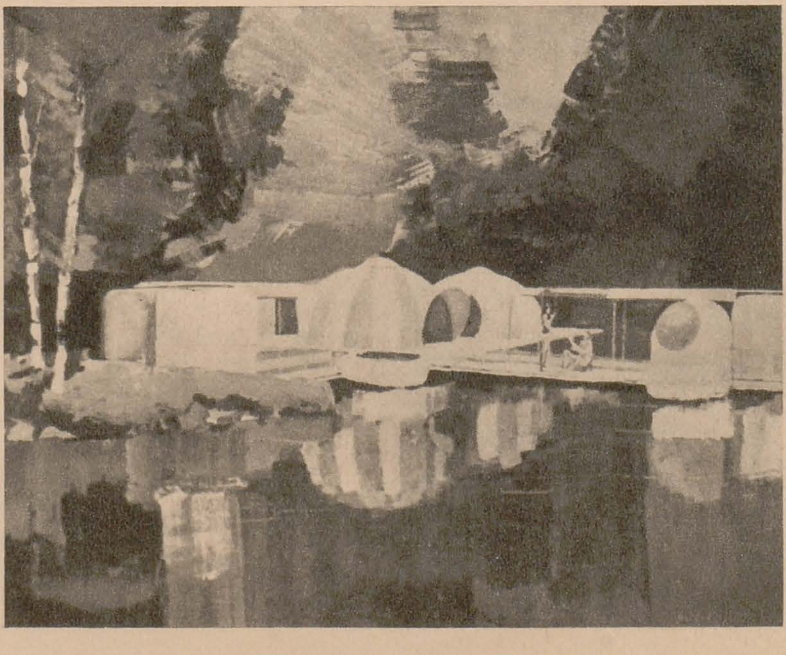
Numărul 2 (1974) al revistei poloneze Projekt publică un articol despre M. Berman, din care cităm: « Peste tot în lume unde apare o publicație despre fotomontaj, numele lui Berman este întotdeauna citat. El este unul din clasicii genului, căruia i s-a dedicat în exclusivitate din 1927. Berman a adoptat acest gen ca fiind adecvat principiilor sale

artistice. Primele sale fotomontaje sînt executate în spirit constructivist și constau din afișe sau coperte de cărți. Din toate se desprinde o concepție politică clară, un angajament social de care va fi permanent caracterizată arta sa ».
Apropiat deseori de John Heartfield, de care a și fost influențat într-o oarecare măsură, stilul lui Berman nu conține niciodată umor ci totdeauna mînie și indignare. El demască hitlerismul, acuză genocidul, persiflează megalomania, prostia umană, stigmatizează injustiția și lașitatea. ■

Recent, la Galeriile Galliera din Paris *Muza* în bronz a lui Brâncuși a fost adjudecată cu suma record de 1.150.000 de franci. ■

În urma unei donații a lui B. Gerald Cantor, cuprinzînd 88 sculpturi de Rodin, *Stanford University* a organizat o expoziție itinerantă « Rodin și Balzac », care va fi deschisă în noiembrie și la New York Cultural Centre. ■

« Metoda pe care ne străduim s-o aplicăm în munca noastră didactică este de a include simultan în fiecare temă problema artistică și problema tehnică ». Acesta este unul din principiile formulate în practică de Școala națională de Arte plastice din Gdansk. Încercînd să rupă barierele tradiționale ale învățămîntului academic — programul analitic se bazează pe alianța dintre arhitectură, pictură și sculptură. În acest sens înființarea cursului de proiecte plastice are o importanță practică. Se menține astfel principiul de sondare a terenului social real, căci în structura cursului sînt înglobate elemente concrete, economice, științifice, tehnice.
O secțiune specială a Școlii prevede proiectarea vaselor maritime (aplicație unică în lume), ținînd seama de faptul că Gdansk este un important centru portuar.
(În imagine: lucrarea unui student al Școlii de Arte plastice din Gdansk — proiectul unui centru plutitor de recreație, o « insulă » în mijlocul lacurilor, deplasabilă după voință). ■

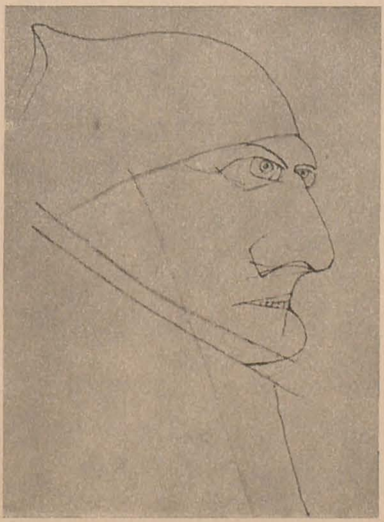


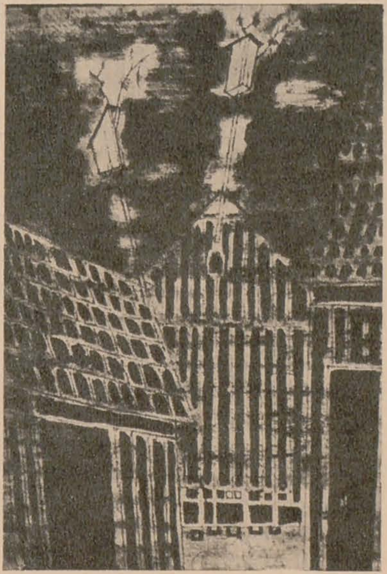
SIMEZE

TADEUSZ KULISIEWICZ

ATENEUL ROMÂN *Aprilie*

La Ateneul Român s-a deschis o expoziție retrospectivă cu opera grafică a lui Tadeusz Kulisiewicz, decan de vîrstă și calitate în școala grafică poloneză, personalitate cinstită pe plan internațional cu multe mari distincții, printre care premiul I la Bienala de la Sao Paolo, în 1961, Medalia de aur a Asociației artiștilor din Calcutta, Medalia de aur la Expoziția internațională de carte de la Leipzig. Printr-o consecventă care face îndeobște marca unor spirite excepționale, deși cu sensibile variații de factură de-a lungul timpului, opera sa se împlinește în cicluri, astfel că publicul are, la fiecare ciclu, sentimentul unui demers monografic al imaginii și, prin cunoașterea creației întregi, sentimentul unei vieți alcătuite vizionar. Privind în urmă, la puțini artiști se poate distinge





cu atîta ușurință clarul unei singure voințe: participarea la problemele societății. Mijloacele de expresie sînt permanent sub asprul control al temei.
Kulisiewicz află valoarea simplității ca alfabet pentru toate conștiințele, ca relație pură și eficace între idee și public.
« Începînd cu primul ciclu de xilografii, consacrat oamenilor de munte din satul Szlembark, ciclu ce a constituit în jurul anilor '30 o adevărată revelație în arta poloneză, Kulisiewicz și-a dezvoltat mijloacele de expresie datorită atît experienței acumulate, cît și ca urmare a numeroaselor călătorii », scrie în introducerea la catalog Ryszard Stanislawski, directorul muzeului de artă din Lodz. **T.O.**

DOI PICTORI FINLANDEZI

GALATEEA *Aprilie*

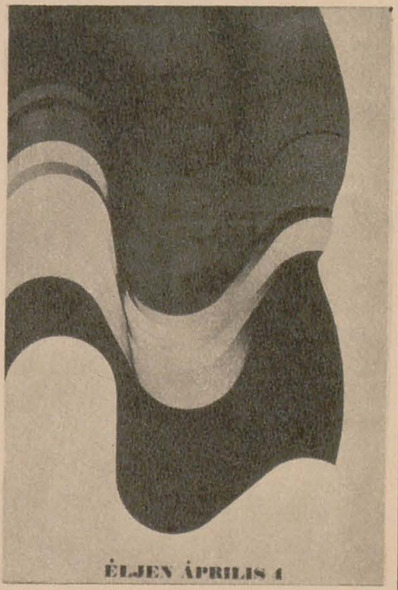
La Galeria Galateea, doi pictori finlandezi — *Asta Nienisdo* și *Kari Juhani Tolonen* ne-au înfățișat una din modalitățile frecvente artei țării lor de a aborda natura: fidelitatea. Într-adevăr, la ambii artiști exigența față de redarea motivului, față de grafierea celor mai aparent neînsemnate detalii, este dusă pînă la nivelul virtuozității. Aceasta ar fi nota comună celor doi pictori, felul de a aborda această realitate deosebindu-i însă funciar.
Asta Nienisdo este înclinată spre claustrare, spre stabilirea unui dialog cu un motiv de mică importanță, pe care îl vede, succesiv, în diverse ipostaze. Tema celor 11 picturi ale sale, de foarte mici dimensiuni, este mărul. Una dintre pînze încearcă să-l definească în raport cu natura — un măr tăiat din care crește un pom — în celelalte sînt minuțios pictate naturi moarte cu același fruct. Justificarea, pînza centrală a panoului său din expoziție, este utilă dar nu esențială pentru înțelegerea intențiilor artistei care, în ultimă instanță, pare corespondentul modern al portretiștilor miniaturiști de acum cîteva veacuri. Culorile palide, ușor văroase, uniform așternute, dau o notă de calm acestor mici bijuterii cromatice, create de un artist cu sensibilitatea formată în viziunea întinselor spații albe ale nordului.
Kari Johani Tolonen este, și el, un virtuoz al detaliului. Tema sa unică este un peisaj, colț de grădină cu vegetație bogată și plină de sevă, care apare în fiecare lucrare, ca parte componentă o dată sau chiar de două ori, asemeni acelor vechi clișee duble, făcute astfel pentru a da mai bine imaginea profunzimii. Acest sau aceste mici tablouri sînt înglobate unor compoziții în care un prim plan cu o masă, pe care se află un pahar și o țigară, sau un pervaz de fereastră, ne sugerează prezența unui om care vede, sau doar visează acele luxuriante peisaje. Virtuozitatea este egalată, la acest pictor, de poezia nostalgică pe care o conferă lucrărilor sale.

RADU IONESCU

AFIȘUL POLITIC IN REPUBLICA POPULARĂ UNGARĂ

BUCUREȘTI, ATENEUL ROMÂN
Aprilie

Organizată la Ateneul Român, expoziția « Afișul politic în Republica Populară Ungară » continuă o serie de manifestări remarcabile — « Tendințe constructiviste în arta plastică ungară », « Afișul din R. P. Ungară », « Cinci pictori predecesori ai artei plastice moderne din R. P. Ungară ». Expunere antologică a unei desfășurări de peste cinci decenii de afiș militant, actuala retrospectivă se constituie în cîteva mari direcții tematice. Sînt ciclurile închinate evenimentelor insurecționale din 1919 (cităm : « Tu contrarevoluționar, teme-te », « Cu mine sau contra mea », « Cei ce se sustrag tre-



buie nimiciți » etc.), luptei sociale împotriva unor tare endemice (alcoolismul, prostituția), comemorării unor personalități și momente însemnate din istoria omenirii. Ponderea cea mai mare o au afișele contemporane și respectiv temele contemporane privind construcția socialismului în R.P.U., chemarea la acțiuni de folos obștesc, solidaritatea cu lupta popoarelor pentru libertate, marile sărbători naționale ș.a.

EXPOZIȚIA DE GRAVURĂ TURCĂ

MUZEUL DE ARTĂ AL MUNICIPIULUI BUCUREȘTI « A. SIMU »

Aprilie — mai

Expoziția de gravură turcă a permis publicului bucureștean o reîntîlnire — după nouă ani — cu arta contemporană din Turcia. Organizatorii ei, în loc să ne mai ofere o panoramă a tuturor genurilor grafice, și-au axat prezentarea exclusiv pe gravură, gen făcut parcă anume pentru a permite sesizarea uneia din trăsăturile cele mai caracteristice ale artei turcești de totdeauna: decorativismul imaginii bazat pe o perfectă muzicalitate a liniei. Ca și manifestarea din 1965, expoziția actuală ni s-a părut interesantă atît prin valoarea individuală a operelor prezentate, cît și prin problemele de « specific național » pe care le ridică. Deși, începînd din veacul trecut, emanciparea artei din țările sud-estului european s-a efectuat în condiții similare — chiar dacă nu întotdeauna sincrone — modul cum artiștii veacului nostru au reacționat la principalele curente internaționale a fost în fiecare din aceste țări total diferit. În timp ce pentru pictura iugoslavă, de pildă, expresionismul a reprezentat un mijloc însemnat de regăsire a unei spiritualități artistice proprii, în pictura turcă acest rol a fost jucat de cubism. După ce a asimilat concepția occidentală a spațiului tridimensional și a adoptat fără rezerve tehnica picturii în ulei, după ce și-a însușit aproape « à la lettre » tehnica și viziunea impresionistă, pictura turcă s-a aflat într-un impas. Generația de artiști constituiți în 1933 în mișcarea cunoscută sub numele de « Grupul D. » reuși să desăvîrșească acțiunea inițiată în 1928 de « Societatea pictorilor și sculptorilor independenți », anume, înlocuirea esteticii impresioniste printr-o disciplină interioară, capabilă să pună ordine în confuzia aparentă a fenomenelor vizuale. Arta cubistă, cunoscută întîi la München de artiști ca Ali Avni și Seki Kodjameni, și apoi direct la Paris de fondatorii « Grupului D. » (Cemal Tollu, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyuboglu, Sabri Berkel, Zeki Faik Izer etc.), a exercitat o acțiune decisivă în constituirea școlii de pictură contemporană turcă. Prin spiritul său de rigoare, cubismul a ajutat această pictură să depășească faza senzorial-vizuală a impresionismului, înscriind-o dintr-o dată în sfera problematicii artei moderne. În același timp, însă, prin locul acordat elementului constructiv-intelectual, cubismul a permis ca pictura turcă să reia, fără efort, firul — întrerupt prin impresionism — al unei tradiții plastice autohtone.

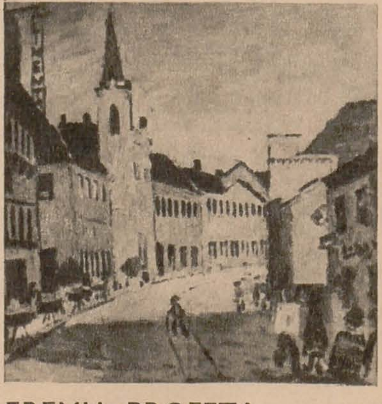
Ceea ce izbește în această expoziție — ca și în cea precedentă, de altfel — este tocmai acest filon regăsit al marii tradiții artistice a țării lor, pe care artiștii turci au înțeles să-l exploateze încă dintr-o epocă în care valorificarea elementului « folcloric » nu era de actualitate. Cu tact și inteligență, ei au știut să evite, în general, calea facilă a anecdotei și a « citatului », pentru a folosi — adaptîndu-le altor scopuri și genuri artistice — unele din motivele decorative tradiționale.

Bidimensionalitatea imaginii reprezintă, după cum se știe, o problemă-cheie în arta modernă ; din acest punct de vedere, față de artiștii occidentali, cei din țările sud-est europene se află, incontestabil, într-o poziție avantajată, din motive nu greu de înțeles dacă ne gîndim că încă în secolul trecut se mai practica la noi — pe scară mult mai largă decît se crede în genere — o pictură în două dimensiuni. Astfel încît, dacă pentru artiștii occidentali abolirea spațiului a însemnat o cucerire greu obținută, pentru cei din părțile noastre ea este mai degrabă revenirea la o veche matcă stilistică. În arta turcă acest lucru apare atît de evident, încît nu ne putem împiedica să vedem în aceasta un program.

O altă trăsătură caracteristică picturii și graficii actuale din Turcia, trăsătură nu ușor de definit, este aceea pe care organizatorul expoziției din 1965, pictorul și graficianul Nurullah Berk, a numit-o poetic « le parfum du terroir » * și care ne duc cu gîndul dincolo de arta preislamică, la arta străvechilor popoare ale Anatoliei, pînă la hittiți.

ELEONORA COSTESCU

* Nurullah Berk, L'art turc d'aujourd'hui, Catalogul expoziției organizate la Paris, Bruxelles, Paris, Viena și Roma, 1963.



EREMIA PROFETA

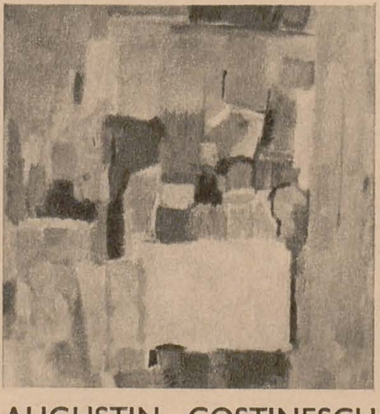
Galateea. Februarie-martie. Pictură.

MARIANA POPA

Galateea. Martie-aprilie. Grafică.

MIRCEA HRIȘCĂ

Baia Mare. Sălile Coloniei de pictori. Martie-aprilie. Pictură.



AUGUSTIN COSTINESCU

Galateea. Martie. Pictură.

INGO GLASS

Simeza. Martie-aprilie. Sculptură.

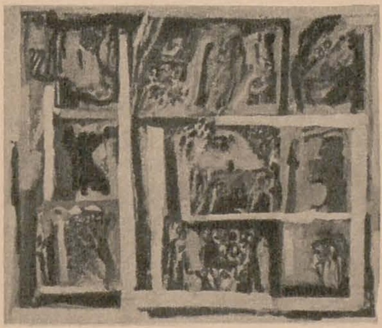
DRÖCSAY IMRE

Casa de cultură « A. Petöffi ». Martie. Grafică.

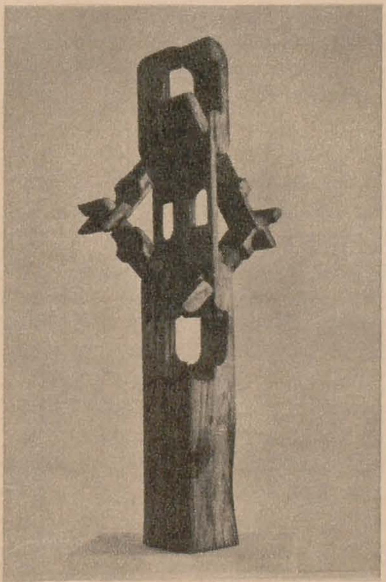
ȘERBAN EPURE

Galeria Nouă. Aprilie — mai. Grafică, pictură, matematică.

TRAIAN BRĂDEAN
Apollo. Aprilie. Grafică.

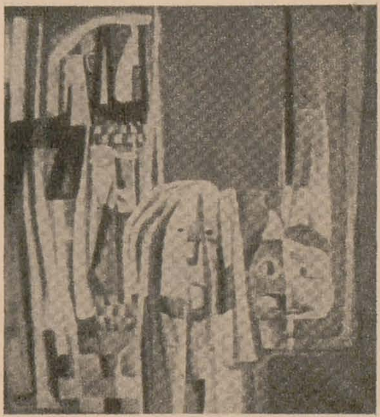


ERVANT NICOGOSIAN
Apollo. Aprilie. Sculptură.



OCTAVIAN OLARIU
Apollo. Aprilie. Sculptură.

TANASIS FAPPAS
Simeza. Aprilie. Pictură.

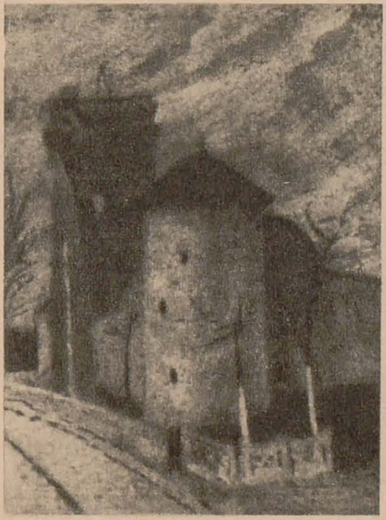


GHEORGHE STAICU-COLONEȘTI
Amfora. Martie – aprilie. Pictură.

ALEXANDRU TRIFU
Galateea. Aprilie – mai Pictură.

GABRIELA PĂTULEA DRĂGUȚ
Orizont. Aprilie. Pictură.

TEODOR RĂDUCAN
Eforie. Aprilie. Pictură și grafică.



EUGEN ȘTEFAN BOUȘCĂ
Iași. Sala Victoria. Aprilie—mai. Pictură.

MATILDA ULMU
Constanța. Sălile Muzeului de artă. Aprilie – mai. Pictură.

WANDA SACHELARIE VLADIMIRESCU
Brașov. Redacția revistei «Astra». Aprilie. Pictură.

LILIANA ANASTASESCU
Amfora. Aprilie – mai. Tapiserie.

GEORGE VLĂESCU
Craiova. Sala Teatrului Național. Aprilie-mai. Grafică.

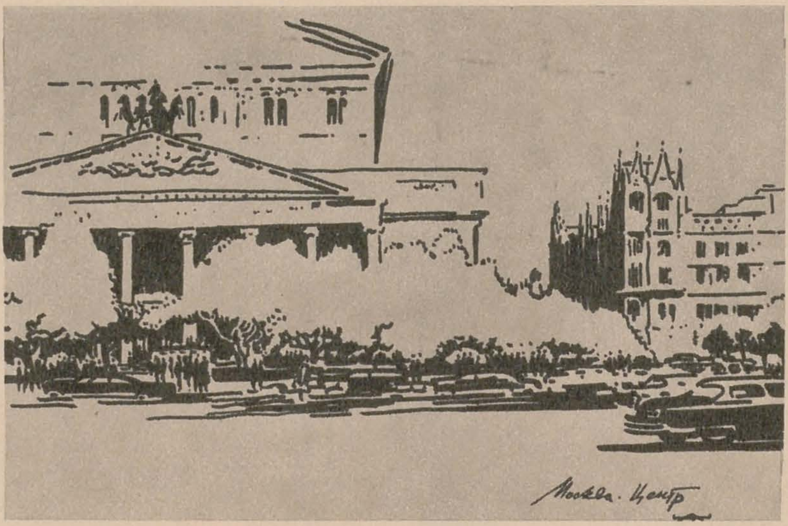
AGENDA

În luna iulie, graficianul sovietic Alexandr Jitomirschi, aflîndu-se în țară, la invitația revistei « România azi », a făcut o vizită la redacția noastră. Cu acest prilej, am cunoscut pe unul din veteranii artei afișului militant, cel care a continuat, în anii războiului antifascist, propaganda prin fotomontaje agitatorice, pe care John Heartfield o inițiase în timpul primului război. La marea expoziție de la Berlin, care a fost organizată în anul 1961 pentru a-l sărbători pe Heartfield cu ocazia împlinirii vîrstei de 70 de ani, au mai fost expuse și fotomontajele prietenilor săi Alexandr Jitomirski din Moscova și Necislov Berman din Varșovia, precum și desenele satirice ale cehului Antonin Peltze. Expoziția se numea « În luptă sîntem ca unul ». Alexandr Jitomirski, cel mai tînăr din acest grup, s-a născut la Rostov pe Don în anul 1907; acolo a început să deseneze și, după ce a terminat studiile de artă, a lucrat la cunoscute reviste sovietice; foto-montajul a început să-l practice în anii Marelui Război pentru Apărarea Patriei.

Elogiind activitatea lui Jitomirski, Heartfield scrie în prefața catalogului unei expoziții a artistului sovietic: « Uneori se pune în discuție rolul meu de inventator al fotomontajului. Însă, cinstit vorbind, eu nu găsesc important aceasta, ci felul cum trebuie făcut fotomontajul. O atenție deosebită îl merită faptul că Alexandr Jitomirski a creat o formă de fotomontaj absolut diferită de a mea ». În anii de război Alexandr Jitomirski a creat numeroase fotomontaje care serveau drept mijloc de propagandă printre soldații germani și care, după părerea lui Heartfield, aparțin « Muzeului istoric » din Berlin, deoarece ele privesc o perioadă a istoriei germane. Unsprezece piese din lucrările sale se și află pînă în prezent acolo. (În ilustrație desen și fotomontaj de Alexandr Jitomirski.) **A. A.**

★

Din inițiativa Biroului secției de critică a U.A.P. au fost organizate la « Galeria Nouă » (str. Nicolae Iorga nr. 42) o serie de dezbateri în jurul expoziției cu program « Artă și Energie ».



În ziua de 24 aprilie s-a desfășurat o discuție axată pe tema « *Problemă cu trei elemente: structură-funcție-ambianță* », la care au participat criticul de artă Octavian Barbosa și artiștii Ștefan Bertalan și Constantin Flondor Străin, din grupul « Sigma » — Timișoara.

În cadrul dezbaterii din data de 1 mai, care și-a propus să analizeze relațiile dintre « *Gîndirea matematică și arta contemporană* », a vorbit pictorul Șerban Epure, despre « Pictură, grafică și matematică » și prof. arh. Adrian Gheorghiu, despre « Geometrie și sculptură ».

Tema simpozionului organizat în 2 mai, « *Compoziția muzicală și gîndirea contemporană în artă* », s-a bucurat de participarea compozitorilor Aurel Stroe, Lucian Mețianu, Octav Nemescu și a muzicologului Gheorghe Fircă.

Examinarea raporturilor din « *Artă-știință-filosofie* » a constituit obiectul « mesei rotunde » din data de 3 mai, la care și-au adus contribuția prof. Titus Mocanu, prof. dr. Edmond Nicolau, prof. Victor Săhleanu.

În ziua de 21 iunie, dezbaterea « *Arta și Energia din perspectiva poeților* » i-a reunit la « Galeria Nouă » pe Nina Cassian, Ștefan Aug. Doinaș și Nichita Stănescu.

Deschiderea expoziției « Design » în sălile de la « Galeria Nouă » a prilejuit o întîlnire cu presa la 20 iunie și o întîlnire cu specialiștii din industrie și economie la 25 iunie.

În ziua de 2 iulie s-a desfășurat dialogul « Plastică și animație », în cadrul căruia au fost proiectate următoarele scurt-metraje de animație: « Homo sapiens » (desen animat de I. Popescu-Gopo); « Întoarcere în viitor » și « Galaxia » (cine-pictură) de Sabin Bălașa; « Carnaval » (grafică animată de Ion Truică); « Puiul » (cartoane decupate de Laurențiu Sîrbu), « Anima », film experimental de Mihai Bădică; « Mîna » de Jiri Trnka; « Pas des deux » și « Ritmatic » de Norman McLarren.

În jurul acestor întîlniri, urmărind concomitent compartimentarea și subtemele expoziției, posturile noastre de televiziune au difuzat, în luna iunie, mai multe emisiuni în cadrul revistei literar-artistice T.V. (redactor Liviu Oprescu).

Din cuprinsul primei emisiuni amintim: *O dimensiune a imprevizibilului — Leonardo da Vinci* de Theodor Enescu; *Etica realității* (atelier deschis) de Mariana Petrașcu; *Joc și inițiere urbanistică* — propunerea lui Adrian Maftei; *Structura formei și analiza lumii biologice* (analiza programului grupului «Sigma»). *Dansul într-un spațiu total* (cu referiri la grupul «Sigma»). Cea de a doua emisiune a avut următorul program: *Editorial* de Dan Hăulică, *Fertila continuitate a tehnologiei țărănești*, de Paul Petrescu; *În spațiul cetății:* « *Fîntînile între vis și prospecție* » de Mihai Drișcu; *Plastică și matematică:* dezbatere cu participarea prof. arh. Adrian Gheorghiu, a prof. Edmond Nicolau și a pictorului Șerban Epure. Au mai fost realizate și alte emisiuni, printre care un comentariu pe marginea tapiseriei « Focul » de Ariana Nicodim.

Dans ce numéro:

L'ART CONTEMPORAIN ROUMAIN

p. 4

Le chemin parcouru par notre pays pendant trente ans, depuis la libération, cette péricde donc de transformation de la société roumaine ainsi que les processus révolutionnaires du monde contemporain dans son ensemble ont marqué profondément la pensée artistique, les lignes directoires et la structure de notre production plastique.
L'élaboration d'une anthologie sommaire, d'un tableau représentatif du développement de l'art plastique dans la Roumanie socialiste, pendant ces trois décades, est, bien sûr, une tâche difficile, qu'on peut aborder diversement.
Le critique d'art Gheorghe Cosma, dans son ample article sur « L'art contemporain roumain », essquise les traits caractéristiques du climat social et culturel de notre pays, souligne quelques moments de l'évolution de l'art roumain et présente les personnalités représentatives.

La revue « Arta » présente les artistes roumains contemporains:

BRĂDUȚ COVALIU

p. 48

Né le 1 avril 1924 à Sinaia. Études : École des Beaux-Arts de Bucarest. Expose depuis 1943.
Expositions personelles à Bucarest (1946, 1947, 1957, 1959, 1964, 1970, 1974), Constantza (1973), Budapest (1960), Athènes (1964), Oslo (1966), Calcutta et Amritsar — Inde (1967), Bruxelles (1970), Helsinki et Hämeenlinna — Finlande (1971), Prague, Vienne (1974).
Participe aux expositions internationales de Moscou (1958), Venise (la Biennale de 1962), Berlin — R.D.G. (1963) Tokyo (1965, 1966), Varsovie (1970).
Prend part aux expositions d'art roumaine organisées à Sofia (1958), Varsovie, Budapest, Belgrade (1959), Prague, Bratislava, Berlin — R.D.G., Athènes, Le Caire, Alexandrie (1960), Paris, Ankara, Istanbul, Damas, Sofia (1961), Londres (1966), Prague (1968), Tel Aviv, Titograd, Rijeka, Helsinki, Rome, Moscou (1969), Turin (1970), Clydeside, Middlesbrough, Varsovie, Leningrad, Prague, Palma de Majorque (1972), Madrid, Montevideo, Buenos-Aires, Lima, Sao Paulo, Brasilia, Washington, Akron, Sao-Paulo Chicago, Ulan Bator, Tientzian (1973), Toulon, Phenian, Quebec, Caracas (1974).
Décoré du Mérite Culturel II-e classe (1968), et de « L'étoile de la République Socialiste de Roumanie » (1971).
1961 — Prix de l'Académie de la République Populaire de Roumanie. Président de l'Union des Arts Plastiques depuis 1968.

NAPOLEON ZAMFIR

p. 52

Né le 28 septembre 1926 à Podul Iloaiei (département de Jassy). Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1955). Participe depuis 1953 aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations collectives.
Expositions personnelles en 1973 et 1974 à Bucarest.
Participe aux expositions d'art roumain organisées à Zürich (1967), Linz, Helsinki (1968), Wroclaw (1969), ainsi qu'aux expositions internationales de Varsovie (1955; BIAV — 1968, 1972) et de Brno (Biennale internationale d'art graphique, 1970).
On lui doit aussi des décorations murales (Colonie internationale des étudiants à Costinești).
Obtient le I-er Prix au Concours international « Le plus beau calendrier », organisé à Djakarta (le calendrier 1971 « Mașinexport »).

LENA CONSTANTE

p. 53

Née le 18 juin 1909 à Bucarest. Études : École du Louvre (1934) et l'École des Beaux Arts de Bucarest (1938).
Depuis 1931 participe aux Salons officiels et à d'autres expositions collectives.
Expositions personnelles en 1934, 1936, 1947, 1948, 1967, 1974 à Bucarest.
En 1965 participe à l'exposition internationale d'art décoratif de Budapest.
Illustrateur des œuvres d'Anton Pann, C. Negruzzi, Al. Odobescu, Liviu Rebreanu, I. Agârbiceanu, A. S. Pușkin, A. Tolstoi etc.

ION CONDIESCU

p. 54

Né le 19 mai 1943 à Bucarest. Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1968). Participe, depuis 1968, aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations collectives.
Expositions personnelles : 1973, 1974 à Bucarest.
Auteur d'un ensemble sculptural à Costinești.

ION GRIGORESCU

p. 56

Né la 15 mars 1945 à Bucarest. Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1969). Débute en 1969. Exposition personnelle en 1972 à Bucarest.
1972 — Prix de l'U.A.P. « Pour les Jeunes Artistes ».